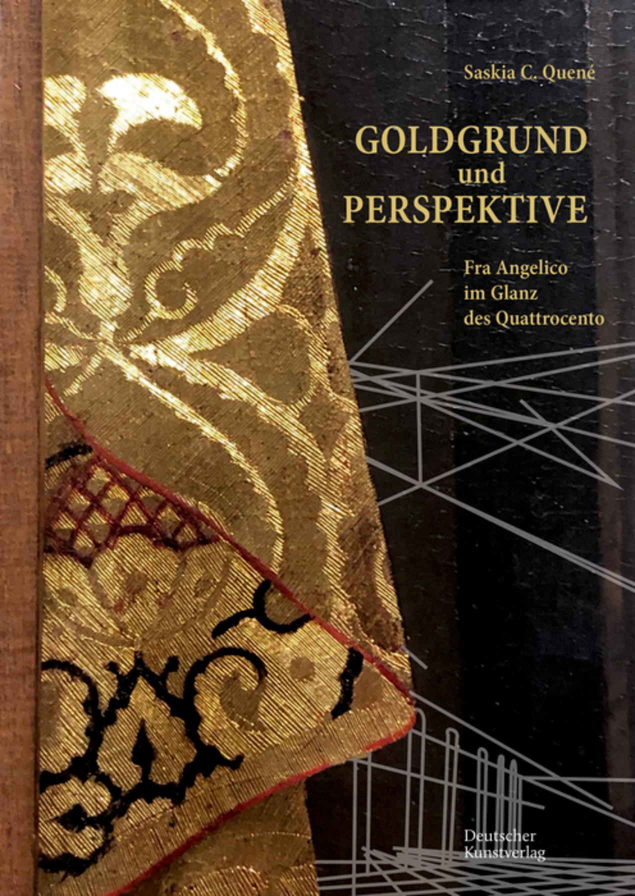


Saskia C. Quené

GOLDGRUND und PERSPEKTIVE

Fra Angelico im Glanz des Quattrocento

Deutscher Kunstverlag

GOLDGRUND
und
PERSPEKTIVE



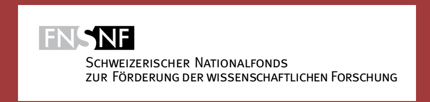
Saskia C. Quené

GOLDGRUND und PERSPEKTIVE

Fra Angelico
im Glanz
des Quattrocento

Deutscher
Kunstverlag

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Karl Jaberg-Stiftung in Bern.



Einbandabbildungen: Details aus Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1445, Galleria Sabauda, Turin.
Druck und Bindung: EsserDruck Solutions

Verlag:
Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Lützowstraße 33
10785 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston
www.degruyter.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-422-98938-2
e-ISBN (PDF) 978-3-422-80053-3
DOI https://doi.org/10.1515/9783422800533

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.deutscherkunstverlag.de und www.degruyter.com.

www.deutscherkunstverlag.de · www.degruyter.com

Inhalt

Teil II
Punkt und Linie zu Fläche: Inkarnation

2 Perspektive

3 Raum

4 Zeit

Teil III
In goldenes Licht gehüllt: *Paradiso*

5 Farbe und Gold

6 Gold und Licht



Dank

Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est in speculum;	Alle Geschöpfe dieser Erde wie ein Buch und ein Gemälde sind ein Spiegel unsres Seins;
nostrae vitae, nostrae sortis, nostri status, nostrae mortis fidele signaculum.	unserm Leben, unserm Lose, unsrer Lage, unserm Tode können sie ein Zeichen sein.

Alanus ab Insulis

Das vorliegende Buch ist in einer globalen Pandemie entstanden. Dass Fra Angelico nur wenige Jahre nachdem die letzte Pestwelle in Florenz mehrere zehntausend Tote gefordert hatte seine ersten Bilder malte, war stets präsent. Vielleicht hatten sich auch Guido di Pietro – der posthum „Fra Angelico“ genannt werden sollte – und sein Bruder notgedrungen und erst nach großen Verlusten aus dem Mugello auf den Weg nach Florenz gemacht, um sich dort als Illuminator und Schreiber ein neues Leben aufzubauen. Fra Angelicos millionenfach reproduzierte Verkündigungsengel spenden bis heute Schönheit, Trost und Zuversicht. Es war ein Privileg, mich in ihre Gegenwart zu begeben.

Fra Angelico, *Das Jüngste Gericht*, ca. 1435–1440, Detail Abb. 66

Eine erste Fassung des vorliegenden Textes wurde im Dezember 2020 als Dissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel verteidigt und angenommen. Bedanken möchte ich mich daher zunächst bei meinen drei Doktormüttern in Berlin, Basel und Bern, ohne die es diese Arbeit nicht gegeben hätte. Claudia Blümle lüftete mir in ihrer Vorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin die ersten glänzenden Vorhänge, brachte mir das Schauen bei und ermutigte mich von Anfang an. An der Universität Basel schenkte mir Barbara Schellewald ihr Vertrauen, stellte entscheidende Weichen und bestärkte mich auf meinen vielen verschlungenen Wegen. An der Universität Bern hielt mir Beate Fricke unzählige Spiegel vor und wusste oft besser als ich selbst, worauf es mir ankam. Bis zur Drucklegung hat sie mich mit zahlreichen wertvollen Hinweisen beschenkt.

Grundlegende Anstöße und notwendige Forschungsfinanzierung erhielt ich außerdem von Ralph Ubl und Markus Klammer am Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) eikones – Zentrum für

die Theorie und Geschichte des Bildes und von der lebendigen Gemeinschaft der eikones Graduate School der Universität Basel. Am Kunsthistorischen Institut in Florenz bereicherten Gerhard Wolf und Alessandro Nova mein Denken und Sehen, und ich hatte das Privileg, Teil eines inspirierenden Wissensnetzes zu werden. Als Mitarbeiterin in Beate Frickes vom European Research Council geförderten Projekt „Global Horizons in Pre-Modern Art“ in Bern erhielt ich zahlreiche neue Impulse und ließ mich dazu hinreißen und ermutigen, nochmal von vorne anzufangen. In meinen Seminaren befeuerten mich Studierende mit kritischen Nachfragen. Als Preisträgerin des Willibald-Sauerländer-Preises zur Kunstgeschichte als Wissensgeschichte 2021 erhielt ich Anfang 2022 die Möglichkeit, mein Manuskript in München am Zentralinstitut für Kunstgeschichte für die Drucklegung zu überdenken. Ich bedanke mich hierfür bei Ulrich Pfisterer, Wolfgang Augustyn und Iris Lauterbach.

Dass meine Dissertation beim Deutschen Kunstverlag erschienen ist, verdanke ich Pablo Schneider und Arielle Thürmel, die sich geduldig und tatkräftig auf meine Vorstellungen einließen. Bei Teresa Ende bedanke ich mich für das umsichtige und sorgfältige Lektorat. Gregor von Kerssenbrock-Krosigk hat sich mit großem Einsatz um die Beschaffung des Bildmaterials bemüht und ich bin ihm zu höchstem Dank verpflichtet. Für Hilfe bei Übersetzungen bedanke ich mich bei Magdalene Stoevesandt und Christoph Winterhalder, der mir auch beim Erstellen des Quellen- und Literaturverzeichnisses zur Seite stand. Ohne den Einsatz der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Universitätsbibliotheken Bern und Basel hätte meine Arbeit während der Pandemie nicht rechtzeitig fertiggestellt werden können. Großzügig finanziert wurde die Publikation von dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF), dem Dissertationenfonds der Universität Basel, dem Max Geldner-Dissertationenfonds und der Karl-Jaberg-Stiftung in Bern.

Darüber hinaus bin ich meinen unzähligen Wegbegleiterinnen und Wegbegleitern, die mich wissentlich und unwissentlich inspirierten und befragten, hinterfragten und beflügelten zu größtem Dank verpflichtet. Ich danke Susanna Asseyer und ihrer Familie, Hans Aurenhammer, André Bieri, Amy Bloch, Matteo Burioni, Oliver Caraco, K. Lee Chichester, Anna Degler, Antonia Dittborn Bellalta, Caroline van Eck, Franz Engel, Fabian Felder, Jannis Galatsanos, David Ganz, Ana González Mozo, Bruno Haas, Henrike Haug, Toni Hildebrandt, Henriette Hofmann, Theresa Holler, Marie-Luise Hugler,

Aaron Hyman, Laurence Kanter, David Young Kim, Aurea Klarskov, Urte Krass, Benedek Kruchió, Aden Kumler, Dominique Laleg, Andreas Lammer, Franziska Lampe, Niklaus Largier, Heinz von Loesch, Meekyung MacMurdie, Rainer M. Meinicke, Paul Mellenthin, Corinne Mühlemann, Arnold Nesselrath, Stefan Neuner, Doris Oltrogge, Irma Passeri, Miriam C. Quené, Anke Ritter, Johanna Schiffler, Andrew Sears, Erling S. Skaug, Carl B. Strehlke, Nicola Suthor, Stefan Trinks, Patrizia Unger, Laura Valterio, Rahel Villinger, Ittai Weinryb und Iris Wenderholm sowie meiner immer neugierigen und nachsichtigen Familie in Amsterdam und Antwerpen.

Ohne die Institutionen, die seit vielen Jahrhunderten Fra Angelicos Werke schützen und zugänglich machen, konnte und kann es im 21. Jahrhundert kein Nachdenken über seine Bilder geben. Ich danke den vielen begeisterten und begeisternden Menschen in Kirchen und Klöstern, Museen und Privatsammlungen, die ich auf meinen Reisen nach Florenz und Fiesole, Madrid, Rom, Amsterdam, New York, New Haven, Paris, Sankt Petersburg, Berlin, Frankfurt/M., München, Washington, Los Angeles, London, Cleveland, Cortona, Mailand, Turin, Venedig, Prato, Siena, Narni und San Giovanni Valdarno kennenlernen durfte. Sie sind mir in unterschiedlichsten Funktionen offen und hilfsbereit begegnet. Meinen abenteuerlustigen Mitreisenden danke ich für ihr ausdauerndes und unentbehrliches Mitschauen – und für ihr Zuhören.

Mein innigster Dank gebührt jedoch Annedore, die geduldig und liebevoll immer an mich geglaubt hat. Ihr sei dieses Buch gewidmet.

Berkeley, im April 2022

Vom blinden Fleck

Es gibt eine Menge Dinge im Leben, über die sich staunen lässt. Und wenngleich das Staunen bereits Ziel an sich wäre, so liegt im Staunen auch der Zauber begründet, der jedem Anfang innewohnt. Jedem Kapitel dieses Buches gingen zahlreiche Momente des Staunens voraus, die ich hier – an Stelle eines Vorworts – aufdecken und erläutern möchte. Denn alles begann mit einer einfachen Literaturrecherche. Aus meinem Interesse für zeitgenössische Kunst hatte sich ein Interesse für spezifische künstlerische Materialien entwickelt: Cortenstahl, fluoreszierende Leuchtstoffröhren, Blattgold. In der Hoffnung, mir historisches Wissen anzueignen, vor dessen Hintergrund ich besser in der Lage sein würde, die ikonographischen, materialästhetischen und technischen Implikationen des Blattgolds bei Yves Klein, Louise Nevelson, James Lee Byars und Roni Horn nachzuvollziehen, war ich auf der Suche nach einer Studie zum Goldgrund. Doch das Buch, wonach ich auf der Suche war, gab es nicht.[1]

Das Buch, das Sie hier in Händen halten, ist nicht das Buch geworden, das ich mir ausgemalt hatte zu schreiben. Ursprünglich wollte ich wissen, wo der Goldgrund herkam, wer ihn erfunden und wie er sich entwickelt hatte, und wie er ikonographisch zu verstehen sei. Doch je mehr ich mich mit den flächendeckenden Blattgoldauflagen in Manuskripten und Altarretabeln, in sakralen wie in profanen Werken, im ägyptischen Mumienporträt und auf mittelalterlichen Spielkarten, im byzantinischen Mosaik und in multimedialen Kultbildern des Trecento beschäftigte, desto klarer wurde, dass sich mein Material dem Begriff des Goldgrundes entzog.[2] Der Goldgrund entpuppte sich als ein alles überstrahlender Strohmann, von dem ich mich hatte blenden lassen.

So bestand meine neue Aufgabe darin, an den Objekten selbst zu zeigen, *warum* es den sogenannten „Goldgrund“ nicht geben konnte. Darüber hinaus drängte sich die zweiteilige Frage auf, wie sich der Terminus „Goldgrund“ in der kunsthistorischen Forschung hatte etablieren können, ohne dass systematisch zum Begriff gearbeitet worden war. Denn wäre zu Blattgoldauflagen systematisch geforscht worden,

1 Thomas Zaunschirm bemerkt 2012 in dem von ihm mitherausgegebenen Ausst.-Kat. *Gold*: „Niemand hat es riskiert, eine Kunstgeschichte des Goldgrundes zu verfassen, und es herrscht große Unklarheit über mögliche Interpretationen. Nicht zuletzt prägen Missverständnisse die Diskussion.“ Thomas Zaunschirm: „Die Erfindung des Goldgrundes“, in: Agnes Husslein-Arco und ders. (Hrsg.), *Gold. Gold in der Kunst von der Antike bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2012, S. 10–27, hier S. 12.

2 Zu Gold und Blattgold als künstlerischer Werkstoff allgemein siehe einführend: Tilman Osterwold (Hrsg.), *Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1991; Hans-Gert Bachmann, *Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte*, mit einem Beitrag von Jörg Völlnagel, München 2006; Zaunschirm 2012; Rebecca Zorach und Michael W. Phillips Jr., *Gold. Nature and Culture*, London 2016.

https://doi.org/10.1515/9783422800533-001

1. Fra Angelico und Werkstatt, *Szenen aus dem Leben des Heiligen Stephanus und des Heiligen Laurentius*, ca. 1447–1449, Fresken. Cappella Niccolina, Nordwand und Teil der Westwand, Palazzi Vaticani, Vatikan

hätte es – so meine neue Hypothese – keine Notwendigkeit gegeben, mit dem Terminus „Goldgrund" zu operieren.

In den „Prolegomena zu einer anderen Geschichte des Goldgrundes", die den drei Hauptteilen dieses Buches vorausgehen, zeichne ich nach, in welchen Kontexten und mit welchem Erkenntnisinteresse sich die kunsthistorische Forschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts dem Blattgold widmete. Zwei Interpretationsansätze des Goldgrundes erweisen sich dabei als dominant: Alois Riegl prägte in *Die Spätrömische Kunst-Industrie* bereits 1901 die Lesart des Goldgrundes als „idealer Raumgrund",[3] womit er den Weg bereitete, dem Blattgold die Qualität zuzusprechen, lichterfüllte, jenseitige oder göttliche Räume und Sphären hervorzubringen. Im Kontrast dazu warb Ellen J. Beer in ihrem Beitrag „Marginalien zum Thema Goldgrund" Anfang der 1980er-Jahre für die Interpretation des Goldgrundes als Materialevokation und ermöglichte so einen materialikonologischen Blick auf das omnipräsente Edelmetall.[4] Zwischen diesen beiden Polen, die ihre Entsprechung im bildtheoretischen Gegensatzpaar von Mimesis und Selbstreferenzialität finden, fächert sich ein Spannungsfeld auf, das sich über die Grenzen spezifischer Materialien und Techniken hinweg verorten lässt. Denn Riegls Hauptbeispiele waren byzantinische Goldmosaike, während Ellen Beer sich auf die nordalpine Buchmalerei konzentrierte.

Wer im Vatikan aus den Prunksälen des Apostolischen Palastes durch eine unscheinbare Tür in die gut versteckte Cappella Niccolina tritt, gerät unweigerlich ins Staunen. In schillernden Farben erstrecken sich die Fresken Fra Angelicos über die Wände der Privatkapelle von Papst Nikolaus V. (Abb. 1). Sie zeigen Szenen aus dem Leben des Heiligen Laurentius im unteren und des Heiligen Stephanus im oberen Register. Flankiert von der Darstellung der Einsetzung des Laurentius zum Diakon an der Westwand und seines Märtyrertodes an der Ostwand stellt Fra Angelico im unteren Register der Nordwand die folgenreichsten Ereignisse aus der Heiligenvita des Laurentius dar. Links unten ist zu sehen, wie der in ein hellblaues Gewand gekleidete Papst Sixtus II. dem knienden Diakon Laurentius das Kirchenvermögen anvertraut, um es vor der Habgier des Kaisers zu schützen. In der zweiten Szene rechts davon ist bereits dargestellt, wie Laurentius den kostbaren Schatz an die

3 Alois Riegl, *Die Spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, S. 8. Siehe dazu ausführlich das Unterkapitel „Idealer Raumgrund (1901)" auf S. 27–29.

4 „Der Goldgrund ist vorrangig Materie". Ellen J. Beer, „Marginalien zum Thema Goldgrund", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (3), 1983, S. 271–286, hier S. 273. Vgl. das gleichnamige Unterkapitel auf S. 40–42.



2. Fra Angelico, Detail aus dem *Laurentiuszyklus* der Cappella Niccolina, ca. 1447–1449, Fresko. Palazzi Vaticani, Vatikan, Detail

sich um ihn scharenden Armen, Kranken und Hilfsbedürftigen verteilt. Wenig später, so beschreibt es auch Jacobus de Voragine in der Mitte des 13. Jahrhunderts notierten *Legenda aurea*, wird Laurentius festgenommen und vor Kaiser Valerian geführt. Aus dieser Haft wird er, wie auch der Papst selbst, nur noch mit dem Märtyrertod freikommen.

Am Rande dieser hochdramatischen Szenen versuchen in Fra Angelicos Erzählung zwei kaiserliche Soldaten in den Goldgrund einzudringen (Abb. 2). Ganz links an der Nordwand der Cappella Niccolina blicken wir auf zwei Rückenfiguren vor einer opaken, goldgelben Fläche, die von einem grauen Türrahmen gefasst wird. Davon abgesehen lässt jedoch nichts darauf schließen, dass es sich beim goldgelben Viereck um die Darstellung einer mit Edelmetall verkleideten Pforte handeln könnte – und doch werfen die beiden Rüstungen aus silberfarbenem Eisen und rötlicher Bronze dunkle Schatten auf den Grund. Von rechts wendet sich verschreckt ein Kleriker über seine rechte Schulter den beiden ihm unsichtbaren Gestalten zu, denn die Garden des habgierigen Kaisers pochen bereits an der Tür.

Visuell jedoch bleibt die goldgelbe Fläche an der Nordwand der Cappella Niccolina den Klerikern wie auch uns ein blinder Fleck. Opak und doch von leuchtender Farbkraft verstellt sich das Gold weiteren mimetischen Ausdifferenzierungen, lässt sich aber trotzdem als architektonisches Element im dargestellten Raum verorten, zumal die reale Tür unter der von Fra Angelico dargestellten Goldtür direkt in die Privatgemächer des Papstes führte. Uns bringt die goldgelbe Tür im Vatikan zugleich mitten hinein in das angesprochene Spannungsfeld zwischen Mimesis und Selbstreferenzialität und damit ins Herz des Gegenstandes dieses Buches.

Das Beispiel des goldgelben Grundes in Fra Angelicos Fresko macht aber auch auf eine Herausforderung aufmerksam, die die Arbeit am vorliegenden Buch einerseits erschwert, andererseits umso notwendiger gemacht hat. Wie bereits angedeutet, behauptete sich der Begriff „Goldgrund“ nicht in Bezug auf ein ganz bestimmtes Medium oder eine künstlerische Gattung, sondern etablierte sich im 20. Jahrhundert gleichsam kontingent im Kontext von Einzelstudien und Beobachtungen zu Mosaiken, Illuminationen, Altarbildern und Fresken. Ermöglicht und beschleunigt wurde diese Entwicklung durch das Medium der Fotografie.[5] Denn was sich fotografisch kaum abbilden lässt, ist der Glanz des Goldes.

5 Siehe den Abschnitt „Goldgründe“ auf S. 74–75.



Das Cover dieses Buches ist hierfür ein gutes Beispiel. Es zeigt ein Detail einer Mariendarstellung Fra Angelicos, die im ersten Kapitel ausführlicher besprochen wird. Wir sehen den Ausschnitt eines goldenen Vorhangs. Die feinen Linien, die Fra Angelico mit einer stumpfen Nadel in das Blattgold prägte, simulieren einen Musterrapport, der sich aus hellen und dunklen Flächen zusammensetzt. Je nach Lichteinfall zeigen sich die strikt im 90°-Winkel angeordneten Trassierungen im goldenen Ehrentuch jeweils als helle Musterpartien auf dunklem Grund. Die Rückseite dieses Buches zeigt im Gegensatz dazu nicht einen anderen Bildausschnitt des Vorhangs, sondern exakt das gleiche Bilddetail. Nur die unterschiedlichen Positionen der Kamera vor der Tafel lassen das Gold im Winkel des einfallenden Lichtes entweder stumpf und dunkel oder glänzend und hell erscheinen, wie schon Cennino Cennini formulierte.[6] In den allermeisten Reproduktionen zeigt sich das Blattgold jedoch – und auch in diesem Buch hat sich das nicht vermeiden lassen – gänzlich glanzlos, als gelbe, beige oder braune Fläche. So entzieht sich Blattgold in besonderer Weise der Möglichkeit, jenseits seiner selbst als Abbild mit seinen fundamentalsten Qualitäten in Erscheinung zu treten – und legitimierte so unverhofft den Begriff des Goldgrundes.

Auf meinem verschlungenen Weg durch den Vatikanischen Palast hin zur Cappella Niccolina wurde ich mit jedem Schritt erwartungsvoller, denn aus den zuvor konsultierten Reproduktionen war nicht eindeutig zu erkennen gewesen, mit welchen Materialien und Techniken Fra Angelico gearbeitet hatte. Woraus würde die beschriebene „goldgelbe“ Fläche bestehen? Hatte Fra Angelico tatsächlich Blattgold aufgetragen wie Raffael in seinen Stanzen direkt nebenan? Würden die sich dicht aneinanderreihenden viereckigen Blattgoldfolien genauso eindeutig zu erkennen sein wie in den Fresken der Cappella di San Brizio im Dom von Orvieto? Dank des natürlichen Seitenlichtes zeigte sich vor Ort jedoch bald, dass es sich im Vatikan um Farbe und nicht um echtes Gold handelte. Die Cappella Niccolina führte mir klar vor Augen, dass es dem Maler und Dominikaner Fra Angelico auch hier in Rom darum gegangen war, die Eigenschaften unterschiedlichster Formen, Farben, Techniken und Materialien über die Grenzen spezifischer Medien hinweg geradezu subversiv auszuloten.

Die Themen und Thesen dieses Buches ergaben sich aus der fundamentalen Beobachtung, dass der sogenannte Goldgrund je nach Erscheinungsform ikonographisch,

6 Siehe S. 36.

materialästhetisch und formal, aber auch symbolisch, theologisch, allegorisch und metaphorisch, bildimmanent und -transzendent je sehr unterschiedliche Funktionen erfüllt. Eine „Geschichte des Goldgrundes" müsste jedoch mindestens *eine* grundsätzliche Eigenschaft des Goldgrundes voraussetzen. Hingegen lässt sich *der* Goldgrund nur theoretisch zu einer Kategorie subsumieren. Denn „Goldgründe" treten ganz unterschiedlich und unter jeweils fundamental anderen Prämissen in Erscheinung: mal als plane Fläche, mal als Lichtspiel, flächendeckend oder aussparend, poliert, übermalt, punktiert, trassiert oder punziert.

Dass das vorliegende Buch nicht nur den Begriff des Goldgrundes, sondern auch den Begriff der Perspektive im Titel trägt, war eine vergleichsweise späte Entscheidung und ist als direktes Ergebnis meiner Forschung zu verstehen. Je tiefer ich in Fra Angelicos Goldgründe eindrang, desto sichtbarer wurden seine Strategien zur perspektivischen Konstruktion von Bildelementen. Seine Experimentierfreudigkeit mit perspektivischen Darstellungsmodi vollzieht sich nicht jenseits des Blattgoldes, sondern mit und im Gold. Dieser Befund steht dem kunsthistorischen Narrativ der Transformation des Goldgrundes, des vermeintlichen Verschwindens des Goldgrundes im 15. Jahrhundert insofern gegenüber, als dieses Narrativ eine Substitution des „mittelalterlichen" Goldgrundes durch perspektivische und damit „neuzeitliche" Darstellungsformen in Betracht zieht.[7] Dagegen ist der Fokus des vorliegenden Buches auf Goldgründe und perspektivische Darstellungsformen bei Fra Angelico als ein klares Bekenntnis zur Singularität seiner Auseinandersetzung mit einem spezifischen künstlerischen Material sowie einer konkreten kulturellen Praxis zu verstehen.[8] Blattgold und Perspektive stehen bei Fra Angelico nicht im Widerspruch.

Wie „Perspektive" zu definieren ist und wie sie in Fra Angelicos Werken sichtbar wird, soll im Mittelteil dieses Buches erläutert werden. Dennoch sei bereits vorausgeschickt, dass meine Auseinandersetzung mit der Perspektive als Praxis dezidiert von der Bildfläche ausgeht und für sich beansprucht, das Bild als Bildobjekt nie aus den Augen zu verlieren. Daraus folgt, dass sich meine Analysen einerseits den Vorstellungen von einer „Erfindung" oder gar „Entdeckung" der Perspektive entziehen und sich andererseits weder unmittelbar in eine Geschichte der Optik noch in ein

7 Für eine ausführliche Diskussion des Problems siehe den Abschnitt „Transformation(en)" auf S. 72–74.

8 Dennoch hege ich die Hoffnung, mit diesem Buch weitere Studien anzuregen, die sich den vielfältigen Möglichkeiten des Gebrauchs von Blattgold im Verhältnis zu perspektivischen Darstellungsverfahren in anderen Kontexten und Kulturen widmen.

wissenschaftshistorisches Narrativ zur Geometrie einbetten lassen. Fra Angelicos Bilder verlangen einen Fokus auf Quellen, die sich der *perspectiva* nicht im engsten, sondern im weitesten Sinne widmen. Zugleich lässt sich dieser Zugang als Antwort auf diejenigen Diskurse zur Perspektive verstehen, die das Blattgold und den Goldgrund bis heute außen vor gelassen haben. Mein Ziel ist es, den Blick auf Fra Angelicos Bilder freizustellen und das Sehen auch hier so gut es geht von modernen und modernistischen Paradigmen zu lösen.

Die drei Hauptteile des vorliegenden Buches widmen sich in insgesamt sechs Kapiteln jeweils drei zentralen theoretischen Fragestellungen im Kontext einer je spezifischen Ikonographie. Dabei stehen die Werke selbst im Mittelpunkt der Analyse. „Goldgrund" und „Perspektive" werden so im Kontext spezifischer Ikonographien (Madonna der Demut, Verkündigung an Maria, Krönung Mariens) sowie anhand konkreter bildtheoretischer Probleme (Verhältnis zwischen Figur und Grund, Darstellung von Raum und Zeit, Verhältnis von Farbe, Gold und Licht) diskutiert. Diese bildtheoretischen Fragestellungen ergeben sich immer aus der Auseinandersetzung mit den Tafelbildern selbst und sind eng verbunden mit theologischen, mariologischen und christologischen Motiven.

Im ersten Teil (Kapitel 1: „Zwischen Figur und Grund") stehen technische und ikonographische Analysen von Fra Angelicos Darstellungen der Madonna der Demut im Fokus der Untersuchung. Während nach dominikanischer Theologie die Tugenden von der ihnen zugrunde liegenden Demut getragen werden, besteht der Grund der Demut seiner Sankt Petersburger *Madonna dell'Umiltà* aus reinstem Gold. Ausgehend von dieser circa 1414–1419 entstandenen Bildtafel argumentiere ich für eine neue Interpretation des Goldes im Grund der Darstellung. Dabei wird kritisch zwischen Bildraum und Bildfläche unterschieden, nach dem Verhältnis von Figur, Boden, Grund und Goldgrund gefragt und gezeigt, dass Fra Angelico dieses Verhältnis in seinen *Madonne dell'Umiltà* nicht nur formal, sondern auch technisch, theologisch und theoretisch reflektiert. Dabei erweist sich das einer Kunstwissenschaft der Moderne entsprungene, dichotome Begriffspaar von Figur und Grund zur Beschreibung materieller wie technischer und ikonographischer Vielschichtigkeiten im vormodernen Tafelbild als unzulänglich.[9]

Der mittlere Teil dieses Buches, das sich in die Kapitel „Perspektive", „Raum" und „Zeit" auffächert, erörtert

9 Siehe hierzu weiterführend den in Vorbereitung befindlichen Tagungsband zu der im Juni 2022 an der Universität Basel veranstalteten Konferenz „Between Figure and Ground: Seeing in Premodernity".

die Perzeption und Rezeption des Goldes in Darstellungen der Verkündigung an Maria. Dabei begegnet uns Fra Angelico im Kapitel „Perspektive“ zunächst als Geometer, der die Geraden seiner Loggienarchitekturen als Schauplatz der Verkündigung auf der Bildfläche absteckt. Seine Verfahren werden der Lesart der perspektivischen Darstellung als *costruzione legittima* kritisch gegenübergestellt, die sich als Produkt der Moderne erweist. Im Zentrum steht nicht nur Fra Angelicos *Verkündigung* für San Domenico in Fiesole, sondern auch die wohl einzige uns erhaltene Perspektivzeichnung aus dem 15. Jahrhundert überhaupt, die nicht im Rahmen eines Traktats entstanden ist und die bislang weder in der Fra Angelico-Forschung noch in der Forschung zur Perspektive genauere Beachtung gefunden hat.

Wie das mit „Raum“ überschriebene Kapitel aufzeigt, sprach das 19. und 20. Jahrhundert der Perspektive die Eigenschaft zu, unendliche, homogene und isotrope Bildräume hervorzubringen. So wendet sich das Kapitel zunächst der Rekonstruktion dieser Mythenbildung zu, wobei Erwin Panofskys Aufsatz zur Perspektive als „symbolische Form“ eine entscheidende Rolle spielt. Anhand zwei weiterer Verkündigungstafeln Fra Angelicos gehe ich der Frage nach, wie sich jenseits des modernen Systemraums Orte und Räume im Quattrocento „perspektivisch“ imaginieren, visualisieren und repräsentieren ließen.

Das „Zeit“-Kapitel rückt schließlich das Verhältnis zwischen Bild, Zeit und Anschauung in den Fokus und stellt perspektivische Darstellungsformen in einen neuen Zusammenhang zu flächendeckenden Blattgoldapplikationen. Das 20. Jahrhundert sah im Augpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion vor dem Bild das moderne Subjekt und erkannte im Fluchtpunkt nichts weniger als eine Repräsentation der Unendlichkeit. Um eine neue Antwort auf die alte Frage zu finden, warum sich Darstellungen der Verkündigung an Maria besonders zur perspektivischen Darstellungsform eigneten, werden „Unendlichkeit“, „Zeitlichkeit“ und „Ewigkeit“ produktiv unterschieden. Es wird aufgezeigt wie die Vielfalt perspektivischer Darstellungsformen nicht den „Raum“, sondern die Zeit zur Darstellung bringt.

Im dritten und letzten Teil des Buches stehen sich zwei Darstellungen der Krönung Mariens im Himmel gegenüber. Fra Angelicos „blaue“ Tafel für San Domenico in Fiesole erweist sich dabei als eine medial-malerische Reflexion der Transsubstantiation aus Edelmetallen und Pigmenten. Dagegen zeigt sich der Goldgrund in keinem anderen Tafelbild so prominent und flächendeckend wie

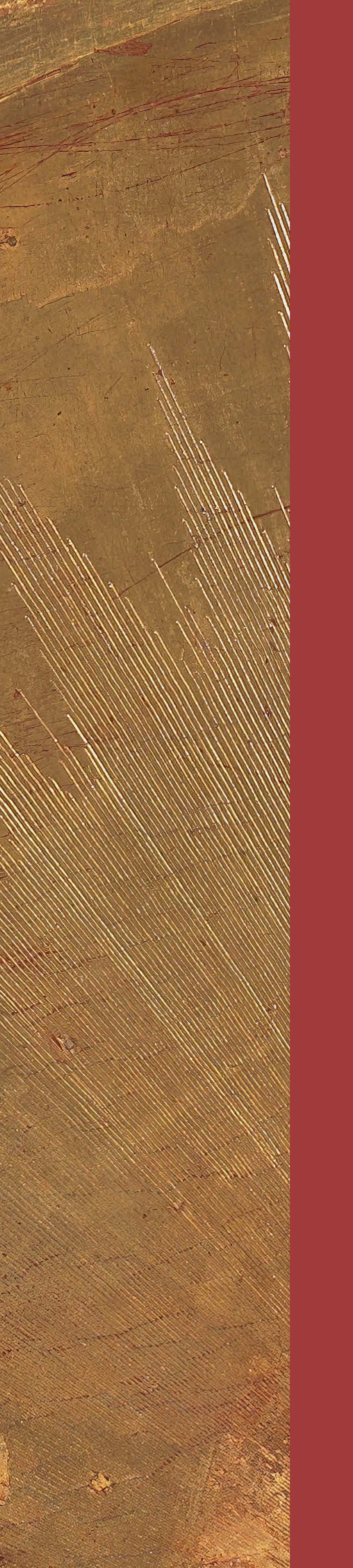
in Fra Angelicos einige Jahre später entstandenen „goldenen“ Ehrung Mariens im himmlischen Paradies für Santa Maria Nuova in Florenz. So zeige ich im sechsten und letzten Kapitel des Buches, wie Fra Angelico in dieser goldenen Darstellung des *Paradiso* mithilfe einer stumpfen Nadel konzentrische Trassierungen in den Goldgrund kerbt, die sich als perspektivische Darstellung eines Sternpolyeders zu erkennen geben. „Goldgrund“ und „Perspektive“ bestimmen nicht als Antagonismus, sondern in Allianz das Bild.

Zur Disposition steht somit eine Ablösung des „mittelalterlichen“ Goldgrunds aus seinem genealogisch-teleologischen Zeitverständnis. Die Werke Fra Angelicos und seine intensive, produktive und kritische Auseinandersetzung mit Blattgold fordern eine Revision epochaler Kanonisierung geradezu heraus.[10] Dennoch begibt sich das vorliegende Buch auf den schmalen Grat, fundamentale kunsthistorische Fragen wie die zum Verhältnis von Goldgrund und Perspektive anhand weniger Werke eines einzelnen Künstlers zu untersuchen. Diese Gratwanderung erfordert und ermöglicht konzentrierte Analysen, zugleich aber auch Ausblicke über Täler und Tiefen hinweg – in kunsthistoriographische und bildtheoretische, aber auch in theologische, philosophische und terminologische Territorien.[11] Denn die Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten des Blattgoldes im Spannungsverhältnis zwischen Figur und Grund, Transparenz und Opazität, Mimesis und Materialreferenz hat nicht nur mich beschäftigt, sondern auch Fra Angelico, und zwar von Anfang an.

10 Der Frage, ob sich Fra Angelico „bereits“ als „Künstler der Renaissance“ verstehen lässt oder „noch“ im „Mittelalter“ verhaftet sei, widmete sich jüngst auch die Ausstellung *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia* im Prado: Carl B. Strehlke und Ana González Mozo, *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado Madrid, London 2019. Zu Fra Angelico als Schwellenfigur siehe auch: Cyril Gerbron, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, Turnhout 2016, S. 106–112 und Neville Rowley, „Le ambiguità dell'Angelico“, in: *Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna*, 119–120, 2005, S. 156–164.
11 Zugunsten einer Fokussierung auf das Verhältnis von Goldgrund und Perspektive zu räumlichen und temporalen Kategorien wie Raum und Zeit wurde insbesondere im Mittelteil dieser Arbeit auf die Auswertung zeitgenössischer dominikanisch-observanter Schriften weitestgehend verzichtet, nicht zuletzt, weil diese Dokumente in der Fra Angelico-Forschung seit Georges Didi-Hubermans und William Hoods Monographien von 1990 bzw. 1993 bereits ausführlicher in den Blick genommen wurden: Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris 1990 und William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven CT et al. 1993, insbes. zu Fra Angelico und Giovanni Dominici (1356–1419), Antoninus Pierozzi (1389–1459) und Juan de Torquemada (1388–1468). Frühere Ansätze finden sich bei Stefano Orlandi, *Beato Angelico. Monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Florenz 1964; Eve Borsook, „Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 25 (2), 1981, S. 147–202; Eugenio Marino, *Beato Angelico. Umanesimo e teologia*, Rom 1984; Miklós Boskovits, „Arte e formazione religiose. Il caso del Beato Angelico“, in: *L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici a valori etico-religiosi*, Mailand 1986, S. 153–164; Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370–1400*, (Collana di studi, Bd. 3), Florenz 1975; Diane Cole Ahl, „Fra Angelico: A New Document“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21 (1), 1977, S. 95–100; Eliana Corbari, *Vernacular Theology. Dominican sermons and the audience in late Medieval Italy*; Michael Baxandall, „Pictorially Enforced Signification. St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation“, in: Andreas Beyer et al. (Hrsg.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 31–39; Alce Venturino, *Angelicus pictor. Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, (Collana Divinitus, Bd. 1), Bologna 1993. Siehe für neuere Forschungsergebnisse: Nirit Ben-Aryeh Debby, *Renaissance Florence in the rhetoric of two popular preachers. Giovanni Dominici (1356–1419) and Bernardino da Siena (1380–1444)*, Turnhout 2001; Patricia L. Rubin, „Hierarchies of Vision. Fra Angelico's Coronation of the Virgin from San Domenico, Fiesole“, in: *Oxford Art Journal*, 27 (2), 2004, S. 139–153; Robert W. Gaston, „Affective Devotion and the Early Dominicans. The Case of Fra Angelico“, in: Francis W. Kent und Charles Zika (Hrsg.), *Rituals, Images, and Words. Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*, (Late

Medieval and Early Modern Studies, Bd. 3), Turnhout 2005, S. 87–117; Berlin/Boston 2013; Michael Hoff, *Andacht und Identität. Zur Darstellung Christi in der Malerei der Florentiner Frührenaissance*, Marburg 2014; Gerardo de Simone, *Il Beato Angelico a Roma, 1445–1455. Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti*, (Studi Fondazione Carlo Marchi, Bd. 34), Florenz 2017; Nathaniel Silver, „What Alberti Saw: Fra Angelico, ‚Historia', and Dominican Florence", in: Ders. (Hrsg.), *Fra Angelico: Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 75–95; Strehlke/González Mozo 2019; Malena Rotter, *Unsichtbares sichtbar machen. Strategien zur Darstellung des überirdischen Raumes in der italienischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert*, Heidelberg 2022.





Prolegomena zu einer anderen Geschichte des Goldgrundes

Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Detail Abb. 68



Historiographie und Ikonographie

Idealer Raumgrund (1901)

James Lee Byars, *The Death of James Lee Byars* (Detail), 1992/1994, Blattgold, Kristalle und Plexiglas, Maße variabel

Zu den meistzitierten Sätzen in der Literatur zum Goldgrund überhaupt gehört die bereits erwähnte Äußerung des Kunsthistorikers Alois Riegl (1858–1905) aus der Einleitung zu *Die spätrömische Kunst-Industrie* von 1901:

> Der Goldgrund der byzantinischen Mosaiken hingegen, der den Hintergrund im allgemeinen ausschließt und damit zunächst einen Rückschritt zu bezeichnen scheint, ist nicht mehr Grundebene, sondern idealer Raumgrund, welchen die abendländischen Völker in der Folge mit realen Dingen bevölkern und in die unendliche Tiefe ausdehnen konnten.[1]

In diesem kurzen Zitat – so ließe sich vorausblickend festhalten – finden sich bereits alle Elemente einer Interpretation des Goldgrundes, die in den nächsten Abschnitten und Kapiteln einer gründlichen Revision unterzogen werden sollen. Umso mehr lohnt es sich, Riegls berühmte Worte genauer anzuschauen.

Zunächst bezieht sich Riegl nicht, wie gerne suggeriert wird, auf den Goldgrund der mittelalterlichen Buch- oder Tafelmalerei, sondern auf den byzantinischen Goldgrund im Mosaik. Die Rezeptionsgeschichte des Goldgrundes als medienübergreifendes Bildelement, unabhängig von spezifischen künstlerischen Materialien und Techniken, setzt hier ein. Denn in der zweiten Hälfte seines Satzes ist Riegl im Geiste schon in der Renaissance – und bei der Perspektive – angekommen. Auf modellhafte Weise wird so ersichtlich, wie sich die Frage nach Sinn und Deutung des Goldgrundes bereits bei Riegl nicht von der Frage nach der Darstellung des Raumes trennen lässt. So ist die Kunstgeschichte für Riegl eine Geschichte des Fortschritts, welche in der Erfindung der Linearperspektive ihren (vorläufigen) Höhepunkt findet:

> Die Antike kannte Einheit und Unendlichkeit nur in der Ebene, die neuere Kunst hingegen sucht beide im Tiefraume; die spätrömische Kunst steht zwischen beiden mitten inne, denn sie hat die Einzelfigur aus der Ebene losgelöst und damit die Fiction der allgebärenden Grundebene überwunden, aber sie anerkennt den Raum – darin

1 Riegl 1901a, S. 8.

 https://doi.org/10.1515/9783422800533-002

> noch immer der Antike folgend – nur als geschlossene (cubische) Einzelform und noch nicht als unendlichen Freiraum.[2]

Der Goldgrund nimmt in diesem Narrativ nun eine besondere Stellung ein:

> In diesem Lichte betrachtet erscheint auch der Goldgrund der byzantinischen Mosaiken als ein Fortschritt gegenüber dem blauen Luftgrund der römischen Mosaiken. Denn dieser ist stets die Ebene geblieben, aus welcher die Einzeldinge, durch verschiedene Färbung (Polychromie) kenntlich, herauswachsen, wie sie sich eben unmittelbar unserem Gesichtssinne, unter möglichstem Ausschluss jeder Reflexion darstellt, mag sich auch allmählich zwischen die Vorderfigur und die Grundebene der sogenannte Hintergrund eingeschoben haben.[3]

Riegl differenziert zwischen „Hintergrund", „Grundebene", „Raumgrund", „Bildebene", „Tiefraum", „Raum" und „Freiraum" und verwendet die Begriffe „Vorderfigur" und „Einzelfigur". Damit sind Weichen gestellt, die das Potential gehabt hätten, dem Goldgrund systematisch auf den Grund zu gehen.

Was Riegl genau meint, wenn er vom Goldgrund als „idealer Raumgrund" schreibt, geht aus seinem Text nicht eindeutig hervor, und auch der Begriff des Goldgrundes kommt in der gesamten *Spätrömischen Kunst-Industrie* noch genau ein einziges weiteres Mal im Kontext des byzantinischen Mosaiks vor.[4] Das „Ideale" wird hingegen in einer Fußnote ausführlich erläutert, und auch aus anderen Schriften Riegls lässt sich eine Definition herauslesen.[5] Im fünften Kapitel seiner *Kunst-Industrie* äußert sich Riegl mit Verweis auf Augustinus zur Aufgabe der bildenden Kunst, die darin läge, „bei der Nachahmung (Imitatio) der Naturdinge" die „Spuren des Schönen einseitig zum gesteigerten Ausdrucke zu bringen":[6]

> Die naturalistische und die idealistische Seite, die jedes Kunstwerk ohne Ausnahme in sich vereinigt, konnte nicht bündiger declariert werden, als in dieser Definition [d.h. nach Augustinus, Anm. d. Verf.] geschehen ist. – Den „Naturalismus" für einzelne

2 Ebd.
3 Ebd.
4 Siehe ebd., S. 144.
5 Das „Idealistische" ist in diesem historischen Zusammenhang – wie auch aus dem nächsten Zitat hervorgeht – als Gegensatz zum „Naturalistischen" zu denken, wie es Riegl im gleichen Jahr 1901 in *Naturwerk und Kunstwerk* I und II selbst erläutert. Siehe Alois Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk I" und „Naturwerk und Kunstwerk II" (beide 1901), in: Karl M. Swoboda (Hrsg.), *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929, S. 51–64 und 65–70. Darüber hinaus sei auf Konrad Langes im gleichen Jahr veröffentlichte zweibändige Publikation *Das Wesen der Kunst* verwiesen (Lange 1901). Titelgebend findet sich das Begriffspaar dann bei Max Dvořák in *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Dvořák 1918).
6 Riegl 1901a, S. 212.

> Stilweisen zu reclamieren, kann daher nur zu Missverständnissen führen. […] Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts Anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben (taktisch oder optisch, Nahsicht, Normalsicht oder Fernsicht) im Auge hat. – Völlig unwissenschaftlich ist es, wenn man (was allerdings die Regel bildet) den „Naturalismus" auf die Beschaffenheit des Motives gründet. Es verräth sich darin die wie es scheint unausrottbare Verwechslung der Geschichte der bildenden Kunst mit der Ikonographie, während doch die bildende Kunst es nicht mit dem „Was", sondern mit dem „Wie" der Erscheinung zu thun hat, und sich das „Was" namentlich durch Dichtung und Religion fertig liefern lässt. Die Ikonographie enthüllt uns daher nicht so sehr die Geschichte des bildkünstlerischen Wollens, als diejenige des poetischen und religiösen Wollens. […] In der Herstellung einer klaren Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte erblicke ich die Vorbedingung eines jeden Fortschrittes der kunstgeschichtlichen Forschung in der nächsten Zukunft.[7]

Während sich Riegls „idealer Raumgrund" einer ikonographischen Bestimmung entzieht,[8] wird seine Deutung des byzantinischen Goldmosaiks bis heute ironischerweise in einem Atemzug mit Interpretationen des Goldgrundes als Darstellung eines „idealen" Raumes im Sinne eines himmlischen Gottesraumes genannt.[9] Dabei ging es Riegl explizit darum, den Goldgrund als Bildelement zu verstehen, das kunsthistorisch betrachtet eine ganz eigene, neue Strategie räumlicher Repräsentation einführt, in der naturalistische und idealistische Intentionen vereint sind.

Das Raumproblem (1920)

Riegls Bezeichnung des Goldgrundes als „idealer Raumgrund" entfachte eine Debatte, die um 1920 – wie kann es anders sein – in Wien stattfand. Oswald Spengler bezeichnet den Goldgrund 1918 als „das Symbol eines nicht in Regeln zu bannendes Geheimnisses" und fügte hinzu: „Man denke an den ‚Stein der Weisen'."[10] Hans Berstl stellt in *Das Raumproblem in der altchristlichen*

7 Ebd., Anm. 1. Siehe weiterführend Margaret Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, University Park PA 1992, S. 93–111, 137–147.

8 Siehe Riegl 1901a, S. 83, 89, 100, 123, 131. In Carl Schnaases, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert* (Geschichte der bildenden Künste, Bd. 8), Stuttgart 1879, kommt der Begriff „Goldgrund" vor, wird aber jenseits eines genealogischen Narrativs nicht diskutiert.

9 Siehe für eine frühe Engführung August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig/Berlin 1905, S. 325.

10 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit, München 1918, S. 340.

Malerei dagegen die These auf, dass „die eintönige goldbedeckte Bildwand nie, wie Riegl glaubte, die Wiedergabe einer wenn auch nur metaphysischen Raumfunktion ist, sondern die rein abstrakte, dekorative Wand an sich."[11] Für sein Argument entwirft Berstl in Analogie zu Josef Strzygowskis „Muster ohne Ende"[12] die „Fläche ohne Ende".[13] Diese habe „keinen Massenwert, sie ist nur gewissermaßen zufällig vom Bildrahmen abgeschnitten [...] und hat einen absoluten Dekorationswert als feste, raumabschneidende Wand des Hintergrundes. Ihr gleichmäßiger Ton könnte sich auch weiter nach allen Seiten ausdehnen, um gerade deswegen seinen starren Dekorationswert zu beweisen."[14]

Dass der Goldgrund als Bildelement in komplexen räumlichen Repräsentationssystemen sowohl naturalistischen als auch idealistischen Prinzipien folgen könne, war die Idee Riegls, die den Bestimmungen Spenglers und Berstls nicht notwendigerweise widerspricht. Und doch sollte der Ansatz Riegls – wie sich hier schon andeutet – in den folgenden Jahrzehnten fast gänzlich versanden. Den Bestrebungen, den Goldgrund ikonographisch als *Motiv* zu deuten, wurde dagegen weit mehr Beachtung geschenkt.

Erwin Panofsky, der 1927 seinen 1924–1925 entstandenen Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" erstmals publizierte, bediente sich der Ideen Riegls um so mehr.[15] Riegl inspirierte Panofsky zu einer Entwicklungsgeschichte des Bildraums von der Antike bis zur Moderne, in der nicht der Goldgrund, sondern die Perspektive eine privilegierte Stellung einnimmt.[16]

Raum- und Lichtwerte (1932)

Ende der 1920er-Jahre nimmt Rudolf Kömstedt in *Vormittelalterliche Malerei* eine vermittelnde Position zwischen Riegl und Berstl ein, entzieht sich dabei jedoch einer näheren Erörterung des „Raumproblems", indem er ausweichend darauf hinweist, Raum- und Lichtwerte ließen sich nicht trennen.[17]

11 Hans Berstl, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bonn 1920, S. 52.

12 Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien*, Leipzig 1917, S. 150; Ders., *Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise. Planmäßig bearbeitet von Josef Strzygowski. Unter Benützung von Aufnahmen des Architekten Thoros Thoramanian*, Bd. 1, Wien 1918, S. 451–452. Strzykowski weist 1917 selbst darauf hin, den Terminus ausgehend von Riegl weiterentwickelt zu haben. Vgl. Riegl 1901a, S. 41.

13 Berstl 1920, S. 38, 41.

14 Ebd.

15 Siehe den Abschnitt „Panofskys Hypothesen" auf S. 155–158.

16 Nach Panofsky gleicht der Goldgrund einer „neutrale[n] Folie", die das Bild zu „einem immateriellen, aber lückenlosen Gewebe" zusammenführt, innerhalb dessen der „rhythmische Wechsel von Farbe und Gold [...] eine, wenn auch nur koloristische oder luminaristische, Einheitlichkeit herstellt." Erwin Panofksky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" (1924/1925)", in: Karen Michels und Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 664–757, hier S. 702.

17 Auf den wissenschaftshistorischen Zusammenhang zu Albert Einsteins Relativitätstheorie ist hier nicht näher

Nach Kömstedt scheint das Gold „nicht nur in der Wirkung dem Lichte ähnlich zu sein, sondern auch Licht bedeuten zu sollen."[18] Er betont, dass seine Deutung weder der These Riegls noch den Ideen Berstls widerspreche: „Alle hier gemachten Ausführungen bemühen sich demnach nur, eine Fehlerquelle auszuschalten, die so lange besteht, als man in den Goldgründen *nur* ‚Ideal-Raum' oder *nur* ‚Folie' sehen wollte."[19]

Aufgrund „Unzulänglichkeit in der Begriffsbildung" lehnt Ludwig Moser Kömstedts Position unverzüglich ab und spricht sich vehement gegen dessen Einschätzung des Goldgrundes als Darstellung des Lichtes aus: „in der altchristlichen Sprechweise bedeutet ‚Licht' eben nicht eine optische Wirklichkeit, sondern eine geistige, und über diese im engeren Sinn wird uns niemals ‚Anschauung', sondern nur ‚Dialektik' richtige Begriffe vermitteln können."[20] Mit seiner Prophezeiung, dass die Deutung des Goldgrundes als Licht „so naheliegend und natürlich sein [dürfte], daß man ihr vielleicht den Vorzug einräumen wird gegenüber der Auffassung der einfarbigen Gründe als Raumsymbole, Ideal-Raum, oder andererseits als dekorativ fungierende Folien",[21] sollte Kömstedt jedoch Recht behalten. Damit wendet er das Blatt und betont, dass jedem wie auch immer gearteten Raumwert des Goldgrundes ein ihm inhärenter Lichtwert innewohne.

Die erste Studie, die systematisch diese und andere Deutungsansätze zum Goldgrund bündelt, ist die 1932 an der Universität Wien vorgelegte Dissertation *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition* von József Bodonyi.[22] Von Ernst Gombrich in den *Kritischen Berichten zur kunstgeschichtlichen Literatur* rezensiert,[23] fanden die Inhalte von Bodonyis Studie trotz der Tatsache, dass sie nie publiziert wurde,[24] eine gewisse Resonanz. In seiner Dissertation, die vorrangig die Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom zum Gegenstand hat, diskutiert Bodonyi zunächst die „psychologische Erscheinungsweise der Goldfarbe" und die „Lichtbedeutung

einzugehen. Davon abgesehen wurden Gold und Licht bereits Mitte der 1920er-Jahre von Erwin Panofsky rhetorisch zusammengeführt, vgl. Panofsky 1998 [1924–1925], S. 702. Siehe hierzu weiterführend Kap. 3, insbes. S. 155–158.

18 Rudolf Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei: die künstlerischen Probleme der Monumental- und Buch-Malerei in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Epoche*, Augsburg 1929, S. 43, Anm. 9.

19 Ebd. [Hervorhebg. im Orig.].

20 Ludwig Moser, Rezension zu: Rudolf Kömstedt, Vormittelalterliche Malerei, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 3, 1930/1931, S. 58–64, hier S. 61–62. Ob Moser mit diesen Worten Riegl adäquat zu verteidigen vermochte, erscheint jedoch fragwürdig. Denn Riegls „idealer Raum*grund*" [Hervorh. d. Verf.] lässt sich nicht ohne weiteres mit „Ideal-Raum" substituieren und stünde einer Perzeption des Goldgrundes als „Folie" grundsätzlich gar nicht im Wege.

21 Kömstedt 1929, S. 43–44, Anm. 9.

22 József Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Diss. Wien 1932.

23 Ernst H. Gombrich, Rezension zu: József Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache, Wien 1932, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 6, 1937, S. 65–76.

24 Es erschien lediglich eine gekürzte Fassung auf Ungarisch: Siehe József Bodonyi: *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késö-antik művészetben*, Budapest 1932–1933.

des Goldes", bevor er sich am Schluss der Untersuchung doch noch einmal dem „Problem der Raumbedeutung" zuwendet.

Bodonyi ermittelt zunächst die Voraussetzungen, die den Goldgrund zu einem so prominenten „Formmotiv" werden ließen. Unter Verweis auf Goethes Farbenlehre und Carl Bühlers *Die Erscheinungsweisen der Farben*[25] hebt Bodonyi hervor, wie das Gold materialästhetisch dem Licht ähnlich sieht: Wer Licht darstellen will, greife zum Gold, so argumentiert Bodonyi, der damit auf die zentralen optischen Eigenschaften des Goldes, wie Glanz, Farbe und Oberflächenbeschaffenheit, aufmerksam macht.[26] Darüber hinaus sind bei Bodonyi zum ersten Mal auch die einschlägigen Bibelzitate zu finden, welche den „uralten Gedanken von der Göttlichkeit des Lichtes"[27] herausstellen: Ps 36,10 („Denn bei dir ist die Quelle des Lebens, in deinem Licht sehen wir das Licht"), Joh 8,12 („Ich bin das Licht der Welt") und 1.Joh 1,5 („dass Gott Licht ist und in ihm ist keine Finsternis").[28]

Methodisch ist Bodonyis Beitrag für die Goldgrundforschung bahnbrechend, und sie steht der Forderung Mosers diametral gegenüber, von nun an dialektisch vorzugehen. Bodonyi geht von den Werken selbst aus und unterzieht sie genauen formalen Analysen. Entsprechend urteilt Gombrich, „daß eine Deutung von neuen Voraussetzungen her mehr Antworten auf konkrete Fragen zu geben vermag, als Riegls Thesengebäude."[29]

Nach Bodonyi lässt sich der Bildgrund nur dann als Raum denken, wenn man sich „diesen Gegenstand als Objekt der Wirklichkeit" vorstellt: „Denn sobald wir ihn als real denken, denken wir ihn im Raume und projizieren diese unsere Anschauungsform in den Bildgrund hinein, so weit wir ihn mit dem Gegenstand zusammensehen. [...] Die Intensität dieser Raumvorstellung hängt von dem gedachten Realitätsgrad des Dargestellten ab."[30] In den Worten Gombrichs:

> Bodonyi zeigt in Übereinstimmung mit der modernen Psychologie, daß der neutrale Grund an sich eben nichts ist als Grund. Ob er als Raum

25 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, 2 Bde., Tübingen 1810; Karl Bühler, *Das Erscheinungsweisen der Farben. Die Struktur der Wahrnehmungen*, Jena 1922.

26 Siehe Bodonyi 1932, S. 17–20.

27 Ebd., S. 27.

28 Gottfried Haupt bringt in seiner Dissertation *Die Farbsymbolik in der sakralen Kunst des Mittelalters* von 1941 die These auf den Punkt, die sich aus diesen Textstellen ableiten lässt: „Ist der Goldgrund in seiner das gesamte Bild beherrschenden Art nicht ein guter Ausdruck dafür, daß Christus für die Welt nicht nur ein Licht, sondern das Licht ist, nicht lumen, sondern lumen illuminans? Eine solche Kunst mutet an, als sollte im Raum des Kirchengebäudes die ganze himmlische Welt und die irdische dazu eingefangen werden." Haupt 1941, S. 59.

29 Gombrich 1937, S. 65.

30 Bodonyi 1932, S. 107. Dass József Bodonyi nicht nur durch Adolf von Hildebrand beeinflusst worden war, sondern vielleicht auch der erste Kunsthistoriker ist, der sich im Kontext der Goldgrundforschung auf Erwin Panofskys Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" bezieht, geht auch aus Passagen wie dieser hervor: „Wird also die Antithese ‚Raum oder Fläche' so aufgefasst, dass der Goldgrund als Raum oder Fläche gesehen werden kann oder soll, so bleibt die Frage stets nur vor dem konkreten Kunstwerk und nur im Bezug auf dieses lösbar." Bodonyi 1932, S. 109.

> mitgesehen oder als bloßer Träger der Darstellung empfunden wird, das hängt vom Charakter dieser Darstellung ab, aber der Betrachter kann auch selbst, wie wir es etwa von Tapetenmustern her kennen, seine Einstellungen beinahe willkürlich abwechseln lassen.[31]

Inwiefern sich die „Einstellungen" des Betrachters tatsächlich „beinahe willkürlich abwechseln lassen" und welche formfunktionalen Konstitutionen des Goldgrundes notwendig sind, um diesen als „neutralen Grund", „Träger der Darstellung", als „Raumgrund", „Lichtgrund" usw. in Erscheinung treten zu lassen, ist Gegenstand des ersten Teils der vorliegenden Studie.[32]

Einflussreicher als die Studie Bodonyis war und ist jedoch ein kurzer Aufsatz mit dem Titel „Nimbus und Goldgrund" aus dem Jahr 1950, der irrtümlicherweise nach seinem Neudruck 1979 nicht selten als Monographie zitiert wird.[33] Wolfgang Braunfels' thesenfreudige Materialschau skizziert anhand zahlreicher Beispiele auf nur vierzehn Seiten ein teleologisches Entwicklungsmodell der Bildmotive Nimbus und Goldgrund. Dass Braunfels jedoch kurioserweise weder am Nimbus noch am Goldgrund ein wahres Interesse zu haben scheint, geht bereits aus seinen Pauschalbestimmungen des Goldgrundes hervor, die gerne spekulativen Mustern folgen: „Der Goldgrund ist Abbild des Paradieses", stellt er fest, und „[der Goldgrund] entrückt das Geschehen ins Zeitlose".[34] Schließlich meint er: „Ein Zimmer, eine Landschaft vor Goldgrund ist ein Unding."[35] Alberti zitierend, gehört die Verwendung des Goldgrundes für Braunfels letztendlich nicht einmal in den Bereich der Kunst. Positiv formuliert heißt das für ihn: „Der Verzicht auf Gold erzwingt den Zuwachs an Kunst."[36] Dass diese lapidar dahingestellten Annahmen eine so starke Rezeption erfahren haben, zeigt sich auch in der Tatsache, dass in kunsthistorischen Texten bis heute die Erwähnung des Goldgrundes nicht selten vergessen wird, und damit ein blinder Fleck bleibt.

Bis heute scheint Braunfels' Aufsatz die Deutung des Goldgrundes als unbestimmte und damit nicht zu bestimmende göttliche Zone zu legitimieren. Er überführte den Goldgrund in ein diffuses Jenseits, oder, wie Peter Cornelius Claussen festhielt: „Die Vorstellung von Goldgrund als Zeichen

31 Gombrich 1937, S. 75.

32 Für eine Diskussion der „Kippbild"-Versuchsanordnungen und Theorien Edgar Rubins und Ludwig Wittgensteins in diesem Zusammenhang siehe Kap. 1, insbes. die Abschnitte „Figur und Grund" und „Figur und Goldgrund".

33 Vgl. Wolfgang Braunfels, „Nimbus und Goldgrund", in: *Das Münster*, 3, 1950, S. 321–334, sowie den Sammelband *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*, Mittenwald 1979.

34 Jeweils Braunfels 1979, S. 23.

35 Ebd., S. 10. Als Beispiel für ein solches, sehr gelungenes „Unding" vgl. das von Braunfels nicht herangezogene Werk *Der Heilige Lukas malt die Madonna* von Niklaus Manuel, 1515. Mischtechnik auf Fichtenholz, 121,9 × 84,5 cm, Kunstmuseum Bern.

36 Braunfels 1979, S. 24. Siehe auch den Abschnitt „*Ars auro prior*?" auf S. 43–47.

3a und 3b:
Zwei Erscheinungsformen des Goldes in einer Versuchsanordnung von Erling S. Skaug

für Weltabgekehrtheit, Transzendenz oder frommer Beschränktheit gehört zu einem ganzen Bündel von Romantizismen einer Mittelalterkonstruktion, welche die Moderne gepflegt, die ideologiekritische Wissenschaft vergeblich entlarvt und die Postmoderne auf ihre Weise revitalisiert hat".[37]

Eigenlicht und Sendelicht (1954)

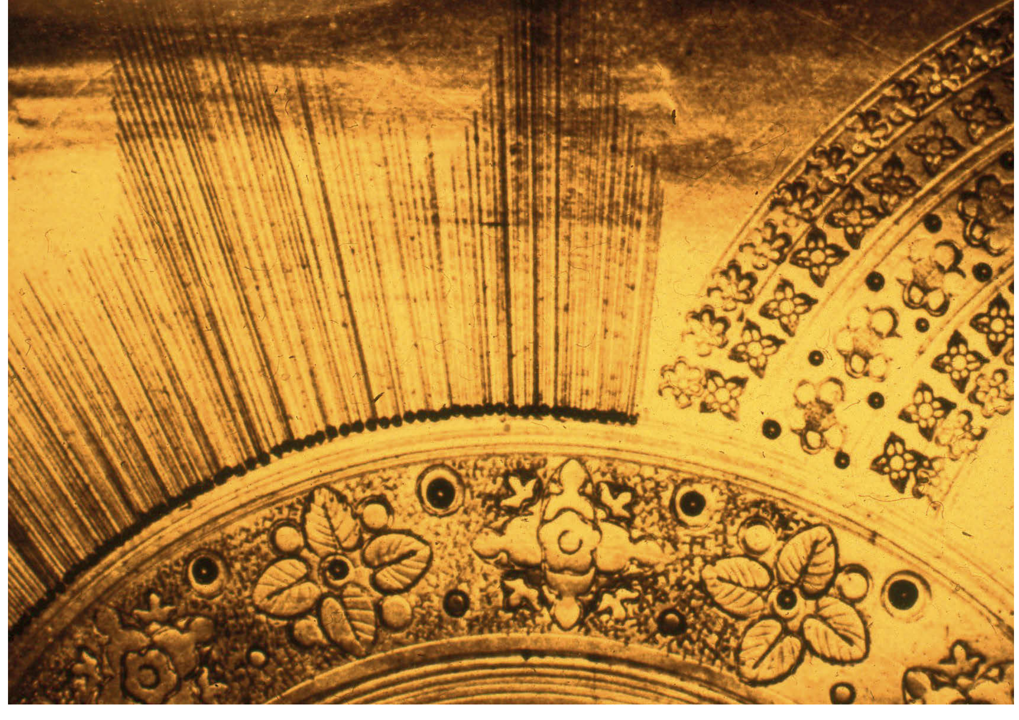
In eklatantem Kontrast zu Braunfels' Vorgehensweise stehen die Untersuchungen Wolfgang Schönes. Mit *Über das Licht in der Malerei* veröffentlichte dieser 1954 den ambitionierten Versuch, „die verschiedenen Arten des Lichtes in der Malerei der großen abendländischen Epochen Mittelalter, Neuzeit und Gegenwart zu erfassen und seine Geschichte nach Verlauf und Sinn in großen Zügen zu beschreiben."[38] Schöne ist darüber hinaus auch der erste, der den Goldgrund vorrangig im Kontext (ottonischer) Buchmalerei diskutiert.

In der Einleitung seiner Studie führt Schöne in die für ihn zentralen Begriffe „Eigenlicht" und „Sendelicht", „Beleuchtungslicht" und „Zeigelicht" ein:

> Das „Eigenlicht" der ottonischen Miniatur hat, da es als der Bildwelt immanentes Licht diese selbst auf uns Betrachter ausstrahlt, zugleich den Charakter eines unmittelbaren „Sendelichts". [...] Das „Beleuchtungslicht" [bei Signorelli] hat, da es die Bildwelt beleuchtet und damit sichtbar macht, das heißt „zeigt", den Charakter eines „Zeigelichts" (Korrelatbegriff zum „Sendelicht" in der Welt des Eigenlichts).[39]

Das schattenlose Eigenlicht zeigt sich nach Schöne in der planen Farbfläche und in besonderer Weise im Goldgrund als Sendelicht: „Der Eigenglanz des Goldgrundes hat stärkere Sendekraft als das Eigenlicht der Farbe, er ist gleichsam Eigenlicht in höherer Potenz."[40] Die Pionierarbeit Schönes besteht somit nicht nur darin, erstmals strukturiert Funktionen und Modi des Lichtes für die Kunstgeschichte zu differenzieren, sondern auch darin, dem Blattgold ganz eigene, spezifische Erscheinungsformen zuzuschreiben. So weist Schöne darauf hin, dass das Bildgold der mittelalterlichen Malerei an sich zwei Möglichkeiten hat, gesehen

37 Peter Cornelius Claussen, „Goldgrund", in: *kritische berichte*, 35, 2007, S. 64–67, hier S. 64–65.
38 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 5.
39 Ebd., S. 14.
40 Ebd., S. 25.



zu werden, nämlich „stumpf oder aufglänzend“[41] (Abb. 3a und 3b).[42] Er fasst zusammen, dass sich im Bildgold drei Wirkungsweisen zusammenschließen: „die Farbe Gelb als die (nach Goethe) nächste Buntfarbe am Licht, der Glanz als ein hochgesteigerter Lichteindruck und die Dinghaftigkeit des Metalls Gold“.[43]

In den ersten fünf Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde der Goldgrund insbesondere anhand spätantiker Goldmosaike diskutiert und die Debatte maßgeblich von wahrnehmungstheoretischen Fragen geprägt. Schöne verwandelt diesen Forschungsstand nun in eine Prämisse, welche die Analyse des je spezifischen Bildgoldes erst ermöglicht: „Der Goldgrund ist als Spender eines irrealen Lichtglanzes auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin *offen*.“[44]

In Millard Meiss’ 1945 publiziertem einflussreichen Aufsatz „Light as Form and Symbol in Some Fifteenth Century Paintings“ kommt der Goldgrund überraschenderweise nicht vor. Umso erstaunlicher ist, dass sich auch nach Alfred Neumeyers Rezension von *Über das Licht in der Malerei* keine aktive Rezeption der Schrift Schönes im englischsprachigen Raum erkennen lässt, obwohl sich Neumeyer jede Mühe gibt, die Begriffsfindungen von Schöne ins Englische zu übersetzen.[45] Gombrich bemerkt 1964, zehn Jahre nach dem Erscheinen des Buches sogar, Schönes Studie sei bislang das einzige Buch, das sich der Geschichte des Lichtes in der Malerei widme. Gombrichs scharfem Urteil nach ist Schönes Publikation jedoch „so much concerned with the metaphysics of divine radiance that the author is too dazzled to pay much attention to these mundane light.“ Und auch wenn er hinzufügt „[y]et it would be unfair to be too severe on that author“,[46] geriet *Über das Licht in der Malerei* prompt wieder in Vergessenheit.[47]

41 Ebd., S. 23. Schöne scheint sich an dieser Stelle nicht im Klaren darüber zu sein, dass Alberti in *Della Pittura* genau dieses Argument bereits verwendete, um für einen Verzicht auf Blattgold zu plädieren. (Siehe Kap. 1, S. 95–101.) Noch früher beschrieb Cennino Cennini dieses Phänomen: „Quando vedrai che ssia ben brunito, allora l’oro viene squasi bruno per la sua chiarezza“. Dt. Übers. d. Verf.: „Wenn Du siehst, dass es gut poliert ist, wird das Gold durch seine Klarheit nahezu dunkel“. Siehe auch Cennino Cennini und Lara Broecke, *Cennino Cennini’s Il Libro dell’Arte. A new English Translation and Commentary with Italian Transcription*, London 2015, S. 138.

42 Ich bedanke mich bei Kristofer Ganer Skaug für die Freigabe der Bilder seines Vaters Erling S. Skaug.

43 Schöne 1954, S. 24. Auf die „Dinghaftigkeit“ des Metalls Gold wird im Abschnitt „Der Goldgrund ist vorrangig Materie (1983)“ auf S. 40–42 näher eingegangen.

44 Schöne 1954, S. 25 [Hervorhebg. im Orig.]. Auch hier bezieht sich Schöne ausdrücklich auf das Bildgold der ottonischen Buchmalerei. Für das 14. Jahrhundert präzisiert er: „soweit der Goldgrund ‚Fläche‘ ist, ist er einerseits ‚Fassung‘, andererseits auch Hintergrund, soweit er aber Lichtspender von Eigenglanz/Sendeglanz ist, bleibt er gegen die Phänomene von Raum und Fläche offen, also irreal, und darf daher nicht als Hintergrund angesprochen werden.“ Ebd., S. 93. Siehe weiterführend Kap. 5, S. 244–247.

45 Vgl. Alfred Neumeyer, Rezension zu: Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, in: *The Art Bulletin*, 37 (4), 1955, S. 301–304.

46 Ernst H. Gombrich, „Light, Form and Texture in XVth Century Painting“, in: *Journal of the Royal Society of Arts*, 112 (5099), 1964, S. 826–849, hier S. 830. Vgl. Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven/London 1987.

47 David Young Kim scheint sich auf ein Schönesches Verständnis des Goldgrundes als ein den Phänomenen des Raumes und der Fläche hin offenes Bildelement zu berufen, wenn er postuliert: „Malleability and ducitility, I propose, constitute gold ground as a site of the possible. […] What I term ‚mimetic potential‘ describes the capacity of gold ground

Wolfgang Schöne schließt seinen Abschnitt zum ottonischen Goldgrund mit dem Verweis auf zwei Miniaturen aus dem Kommentar zum Hohelied und zum Buch Daniel (Msc. Bibl. 22) der Staatsbibliothek Bamberg ab: „Das linke Bild [Darstellung des Zugs der Auserwählten, fol. 4v, Anm. d. Verf.] zeigt also die irdische Welt, das rechte [O-Initialzierseite mit Darstellung Christi, fol. 5r, Anm. d. Verf.] den Himmel, und der Maler hat dieser Rangfolge dadurch sinnfälligen Ausdruck verliehen, daß er links Farbgrund, rechts jedoch Goldgrund gab."[48] Obwohl Schöne im gleichen Abschnitt noch dafür argumentierte, dass zwischen Farbgrund und Goldgrund kein wesenhafter Unterschied bestünde[49] und die ottonische Malerei in Gänze „als eine Art Selbstinterpretation des Goldgrundes aufgefaßt werden"[50] könne, tritt nun unversehens die ikonographische Deutung des Goldgrundes als Darstellung des göttlichen Himmels in den Vordergrund.

Goldgrund und Blaugrund

Die Studien, die direkt oder indirekt ikonographische Bestimmungen des Goldgrundes als Visualisierung eines göttlichen Himmels vorschlagen, lassen sich hier nicht vollständig zusammentragen. Einen vorläufigen Punkt unter die Debatte um den Goldgrund als Ausdruck des himmlischen Gotteslichtes setzte jedoch Christian Hecht 2003 mit der Publikation *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*.[51] Obwohl in Hechts Studie das Bildmotiv der Glorie im Mittelpunkt steht, geht aus seiner Analyse die wesentliche Erkenntnis hervor, dass „die theologischen Vorstellungen vom Himmel und dem himmlischen Licht [...] keine Darstellungsform, weder eine mittelalterliche noch eine nachmittelalterliche [...] als Eins-zu-eins-Umsetzung der theologischen Vorstellungen vom Himmel"[52] diktieren. In anderen Worten: Wie der Himmel oder das himmlische Licht auszusehen hat, ist zu keinem Zeitpunkt dogmatisch festgelegt. Anhand zahlreicher Beispiele zeigt Hecht nun genau dies, nämlich dass sich der göttliche Himmel (*heaven*) als Himmelreich ebenso wie der natürliche Himmel (*sky*) ebenso überzeugend mit blauer Farbe

to inflect and achieve representation on the painting's material surface." David Young Kim, „Points on a Field. Gentile da Fabriano and Gold Ground", in: *Journal of Early Modern History*, 23 (2–3), 2019, S. 191–226, hier S. 199–200 und David Young Kim, *Groundwork: A History of the Renaissance Picture*, Princeton NJ 2022, S. 57–81.

48 Schöne 1954, S. 26.

49 Vgl. auch Schöne 1954, S. 91.

50 Ebd., S. 26.

51 Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

52 Ebd., S. 45.

als auch mit Goldgrund darstellen lassen (siehe exemplarisch Abb. 5).[53] Dabei ist die Darstellung des göttlichen Himmels niemals auf die Verwendung echten Goldes angewiesen und gilt auch nicht als Voraussetzung für den sakralen Charakter eines Bildes. Resolut räumt Hecht so mit der Annahme auf, der Goldgrund müsse explizit oder implizit für die Darstellung eines göttlichen Himmelreiches herhalten,[54] auch wenn er betont, dass insbesondere im Spätmittelalter die „Differenzierung zwischen einem natürlich gegebenen irdischen Bereich und einem goldenen überirdischen Himmel, […] geradezu standardisiert worden [ist]".[55]

Auch methodisch ist Hechts Studie für die Goldgrundforschung von besonderem Interesse. Denn in seiner Untersuchung „steckt der so spannend wie detailreiche Beweis, daß sich in diesem Fall [gemeint ist die Darstellung der Glorie, Anm. d. Verf.] eben nicht die Semantik sondern die Bildsyntax geändert hat. Das Motiv der Glorie ist nur die zeitgemäße Erscheinungsform des bekannten Inhalts,"[56] wie Jörg Trempler in seiner Rezension von Hechts Buch resümiert. Für die Frage nach den Erscheinungsmodi des Goldgrundes im Quattrocento (und damit für die vorliegende Studie) wird sich genau diese Möglichkeit einer sich ändernden Bildsyntax bei gleichbleibender Semantik als zentrale Voraussetzung erweisen. Problematisch ist dagegen Hechts Interpretation des Goldgrundes als Zeichen: „Der Goldgrund wandelt sich von einer zeichenhaften Darstellung der himmlischen Wirklichkeit bzw. von einem zeichenhaften Hinweis auf den sakralen Charakter eines Bildes zu einer der Wirklichkeit nachempfundenen Darstellung von Licht."[57] Als „zeichenhafte Darstellung" wird dem Goldgrund ein naturalistisches Moment abgesprochen, und es stellt sich die Frage, wie Hecht von dieser Prämisse ausgehend eine Geschichte der Glorie hat verfassen können, ohne stillschweigend ein teleologisches Entwicklungsmodell vorauszusetzen.

Wer die Hartnäckigkeit nachvollziehen möchte, mit der der Goldgrund semantisch als Ausdruck eines

53 Vgl. Teil III.

54 Wenngleich dies nicht explizit aus den hier angeführten Beiträgen zur Goldgrundforschung hervorgeht, lässt sich doch ein implizites Verständnis des Goldgrundes als Emanation eines göttlichen oder jenseitigen Lichtes in der kunsthistorischen Literatur der 1960er- bis 1990er-Jahre feststellen. Siehe Hecht 2003, S. 68–77, insbes. S. 73–74. Vgl. Pia Rudolph et al., „Goldenes Mittelalter: Zur Verwendung von Gold im Hoch- und Spätmittelalter aus kunsthistorischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung des Goldgrunds", in: Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, im Auftrag des Mediävistenverbandes, Bd. 1, Berlin 2011, S. 283–294. Siehe für eine produktive Engführung von Licht und Gold im Material Christopher R. Lakey, „The Materiality of Light in Medieval Italian Painting", in: Anne E. Lester und Katherine C. Little (Hrsg.), *Medieval Materiality*, Boulder CO 2015, S. 119–136.

55 Hecht 2003, S. 72. Zur Darstellung des überirdischen Raumes in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts vgl. jüngst Rotter 2022.

56 Jörg Trempler, Rezension zu: Christian Hecht: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003, in: *ArtHis.net*, 05.03.2006. https://arthist.net/reviews/117, letzter Zugriff am 28.08.2020.

57 Hecht 2003, S. 17.

lichterfüllten Himmelreiches verstanden wurde, wende den Blick jedoch auch vom Bild ab und in den Kirchenraum hinein, denn dort ist die eindrucksvolle Wirkung und Präsenz des Goldes in der Sakralarchitektur des Früh-, Hoch- und Spätmittelalters kaum zu übersehen. Wer sich vom Glanz des Goldes blenden lassen will, braucht oder brauchte in der Hagia Sophia in Istanbul, der Basilika San Vitale in Ravenna, in Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo, San Pietro in Ciel d'Oro in Pavia oder in San Marco in Venedig nur den Blick nach oben schweifen zu lassen.[58] Die goldverkleidete Kuppel ist Abbild des Himmels selbst, fungiert als Membran zum Göttlichen und positioniert sich auch räumlich dezidiert als solides Firmament zwischen diesseitigem Blick und jenseitigem Himmel:

> So bietet die Kirche den herrlichsten Anblick, überwältigend für den Betrachter, für diejenigen, die nur davon hören, ein Gegenstand ungläubigen Staunens; zeigt doch das Gotteshaus fast zu himmlischen Höhen empor und indem es sich wie von den übrigen Bauwerken fortschwebend löst, grüßt es von oben die übrige Stadt. [...] Eine riesige, dieses Kreisrund überspannende, kugelähnliche Kuppel leiht jenem besondere Schönheit. Sie scheint nicht auf dem festen Boden zu ruhen, sondern als goldene Kugel am Himmel zu hängen und so den ganzen Raum zu bedecken.[59]

Nicht umsonst wurde diese *Ekphrasis* des Prokopios in der Goldgrundforschung so häufig zitiert.[60] Sie bringt den kultur- bzw. architekturhistorischen Beweis für die Rezeption des irdischen Goldes als Ausdruck der goldenen Himmelsstadt der Apokalypse des Johannes (Apok. I) und des himmlischen

58 Zu Wesen und Wirkung des Goldmosaiks siehe Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947, S. 10 und S. 35–36; Hans Peter L'Orange und Per Jonas Nordhagen, *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter*, München 1960; Beat Brenk, „Die ersten Goldmosaiken der christlichen Kunst", in: *Palette. Deutsche Ausgabe*, 38, 1971, S. 16–25; Per Jonas Nordhagen, „Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'alto Medio Evo", in: *Colloquio del Sodalizio*, 4, 1973/1974, S. 143–155; Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge et al. 1998; Rico Franses, „When all that is Gold does not Glitter. On the Strange History of Looking at Byzantine Art", in: Antony Eastmond und Liz James (Hrsg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, Aldershot et al. 2003, S. 13–24; Barbara Schellewald, „Im Licht der Sichtbarkeit. Mosaik und Bildtheorie in Byzanz. Die Wirkung des Mosaiks und seine Domestizierung", in: *Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen. Historische Perspektiven, NCCR Mediality Newsletter*, 5, 2011, S. 10–19; dies., „Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 42 (167), 2012, S. 16–37; dies., „Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79 (4), 2016, S. 461–480; Carolyn L. Connor, *Saints and Spectacle. Byzantine Mosaics in Their Cultural Setting*, New York 2016; Liz James, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge et al. 2017.

59 Paulos Silentiarios und Prokopios, *Werke, Prokop*, Bd. 5: Bauten. Beschreibung der Hagia Sophia, hrsg. von Otto Veh. Mit einem archäologischen Kommentar von Wolfgang Pülhorn, Berlin 1977, S. 23.

60 Siehe Schöne 1954, S. 45; Beer 1983, S. 282; Hecht 2003, S. 78; Schellewald 2012, S. 26; Iris Wenderholm, „Himmel und Goldgrund. Konkurrierende Systeme in der Malerei um 1500", in: Joris van Gastel et al. (Hrsg.), *Paragone als Mitstreit*, (Actus et Imago, Bd. 11), Berlin 2014, S. 119–140, hier S. 135. Vgl. Iris Wenderholm, „Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrundes", in: Stefan Weppelmann (Hrsg.), *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2005, S. 100–113. Ferner Roland Betancourt, „The Icon's Gold. A Medium of Light, Air, and Space", in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 23 (2), 2017, S. 252–280, hier S. 271.

Jerusalem: „Denn Jerusalem wird erbaut und sein Haus für die Stadt in Ewigkeit. […] Jerusalems Tore werden aus Saphir und Gold erbaut und aus Edelstein all deine Mauern. Jerusalems Türme werden aus Gold erbaut und aus reinem Gold ihre Zinnen“ (Tob 13,16).[61] Auch bei Dante Alighieri besteht das Empyreum,[62] das er im „Paradiso“, dem dritten Teil seiner *Commedia* beschreibt, aus reinem Licht.[63] So liegt in der vermeintlichen Augenscheinlichkeit einer unverwechselbaren Ikonographie des Goldgrundes als Repräsentation des göttlichen Himmelslichtes eine weitere Antwort auf die Frage, wie der Goldgrund zum blinden Fleck der Kunstgeschichte werden konnte.

Der Goldgrund ist vorrangig Materie (1983)

Der Enthusiasmus, mit dem der Goldgrund seine ikonographische Deutung als Himmelslicht zugesprochen bekam, hat seit den 1950er-Jahren kaum nachgelassen. Dass der Goldgrund jedoch zuerst und zunächst aus Blattgold besteht und sich materiell wesentlich von Farbe und Bildträger unterscheidet, wurde dabei meist außen vor gelassen.[64] Ellen J. Beer ist die erste, die mit klaren und starken Worten auf diese Tatsache hinweist und den neuen Kurs der Goldgrundforschung bestimmt.[65] Unter dem Titel „Marginalien zum Thema Goldgrund“ veröffentlicht sie ihren auf dem Deutschen Kunsthistorikertag 1982 in Kassel gehaltenen Vortrag und formuliert das Ziel, „das Gespräch über das Phänomen des mittelalterlichen Goldgrundes wieder zu beleben, das bis heute noch keine verbindliche Gesamtdarstellung erfahren hat“.[66] Dies gelingt ihr, indem sie drei provokante Thesen aufstellt: „1. Der Goldgrund ist vorrangig Materie, 2. er behält seinen Materiecharakter das ganze Mittelalter hindurch unverändert bei, 3. er war wohl zu keiner Zeit ein raumhaltiges Bildelement.“[67] Was darauf folgt, ist der schwungvolle Versuch, die Frage

61 Weniger prominent wird in der Forschung auf den goldenen Tempel Salomons und seine Rezeption in Kunst und Literatur verwiesen. Hierzu exemplarisch Bruno von Segni (circa 1045–1123): „Nichts als Gold ist dort zu sehen. Von Gold glänzt das Gebälk; Gold zeigt sich an den Wänden; selbst der Fußboden spiegelt von reinstem Gold. Das hat alles seinen Grund: etwas Geheimes und Bedeutungsvolles liegt dahinter. Alles das ist jedoch nicht deshalb, damit sich die Phantasie unnütz ergehe, sondern damit der Geist erbaut werde.“ Zit. nach Haupt 1941, S. 66.

62 Siehe hierzu Kap. 6, S. 260–266.

63 „Noi siamo usciti fore | del maggior corpo al ciel ch'è pura luce“. Dante Alighieri, *La Commedia. Opere 3. Paradiso*, hrsg. von Giorgio Inglese, Rom 2016, Canto XXX, 38–39.

64 Als Ausnahme ist hier die Rezension Gombrichs zur Dissertation József Bodonyis zu nennen, in der er betont: „Dann wäre eine weitere Eigenschaft der Goldfarbe deutlicher hervorgetreten, die der Autor nur streift […]: daß sie nämlich im eigentlichen Sinne des Wortes keine Farbe ist, den Farben des Spektrums gleichwertig, sondern Materie, Metall, d. h. eben: Gold.“ Gombrich 1937, S. 67.

65 Dieser Einfluss geht bereits aus der 1987 an der Universität Wien eingereichten Diplomarbeit *Der Goldgrund. Ein Bildelement in der spätmittelalterlichen, west-abendländischen Tafel- und Buchmalerei* hervor. Beate Leitner befasst sich in ihrem zweiten Kapitel („Technologischen Verfahrensweisen bei der Bearbeitung von Goldgrund“) sowie im dritten Kapitel („Musterungen und ihre Variationen“) mit dem Goldgrund als Materialapplikation. Siehe Leitner 1987, S. 8–18 bzw. S. 19–68.

66 Beer 1983, S. 271.

67 Ebd., S. 273.

zu beantworten, „was der Goldgrund seinem künstlerischen Wesen nach *ist*, nicht etwa was er kraft des in ihn hineingelegten Sinngehalts *bedeutet* [...] Es geht hier folglich primär um den Goldgrund als Bildelement.“[68]

Beer grenzt sich explizit von Dagobert Frey, Braunfels und Schöne sowie von Walter Ueberwasser, Hans Jantzen und Kurt Badt ab,[69] die jeweils mit unterschiedlichen Schwerpunkten den Goldgrund als einen überirdischen Ort der Erscheinung des Heiligen klassifiziert hatten. Merkwürdig ist, dass auch Beer die Deutung des Goldgrundes als göttliches Himmelreich fälschlicherweise von Riegl abzuleiten scheint, der ihr zufolge den Goldgrund als einen idealen Raumgrund „mit Ausdehnung ‚in die unendliche Tiefe‘“[70] definierte.[71] Dass Riegl sich hinsichtlich der Ausdehnung des Raumgrundes jedoch nicht auf den Goldgrund, sondern auf die „moderne Malerei“[72] bezog und darüber hinaus eine ikonographische Bestimmung des Goldgrundes vermeiden wollte, wurde bereits gezeigt.

In der Mittelalterforschung hatte Friedrich Ohly in Anlehnung an Ernst Cassirers Begriffe „Dingsphäre“ und „Bedeutungssphäre“ erstmals 1958 sein Konzept der „Dingebedeutung“ entwickelt.[73] Für Ohly wie für Beer war die Erkenntnis wesentlich, dass nicht nur Worte und Begriffe, sondern auch Materialien eine Fülle und Vielzahl an Bedeutungen in sich bergen. Während Ohly anhand konkreter Beispiele darauf hinweist, dass Begriffe und Dinge in unterschiedlichen Kontexten nicht nur verschiedenartige, sondern auch entgegengesetzte Bedeutungen beinhalten können, verweist Beer vor dem Hintergrund der Mannigfaltigkeit der dem Goldgrund anhaftenden Bedeutungen insbesondere auf dessen Literalsinn. Beer fordert, „zwischen farbmaterieller Erscheinungsweise und der – emotional geprägten – Inhaltsdeutung des Goldgrundes analytisch sauber zu unterscheiden“.[74] Sie schlägt damit

68 Ebd., S. 271–272 [Hervorhebg. im Orig.].
69 Ebd., S. 272. Vgl. insbes. den Abschnitt „Vom antiken ‚Raum‘ zum mittelalterlichen Goldgrund“ in: Walter Ueberwasser, „Deutsche Architekturdarstellung um das Jahr 1000“, in: Kurt Bauch (Hrsg.), *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 45–70.
70 Beer 1983, S. 272.
71 Vgl. Riegl 1901a, S. 8.
72 Vgl. ebd., S. 7.
73 Siehe Beate Fricke, „Matter and Meaning of Mother-of-Pearl. The Origins of Allegory in the Spheres of Things“, in: *Gesta*, 51 (1), 2012, S. 35–53, hier S. 37. Vgl. auch Aden Kumler und Christopher R. Lakey, „Res et Significatio. The Material Sense of Things in the Middle Ages“, in: *Gesta*, 51 (1), 2012, S. 1–17. Siehe Friedrich Ohly, „Vom geistigen Sinn des wortes im Mittelalter“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 89, 1958, S. 1–23. Vgl. Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 1–31. Die vielleicht früheste Bestrebung einer expliziten Materialikonologie findet sich bei Günter Bandmann, „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials“, in: *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge 2, 1969, 75–100. Für einen historiographisch-materialikonographischen Überblick siehe Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, 2. Aufl., (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 37), Münster et al. 2008 [1994], S. 13–17.
74 Beer 1983, S. 272. Zum Verhältnis von Goldfarbe, Gelbfarbe und Goldgrund siehe ferner Goethe 1810; Bodonyi 1932; Schöne 1954; Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, hrsg. von Lorenz Dittmann, 2. erw. Aufl., München/Berlin 1983; Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987; Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München 1984; Lorenz

genau den Weg ein, den Riegl skizziert hatte und der von Ohly theoretisiert worden war.[75]

Beer geht es nicht darum, dem Goldgrund jegliche Möglichkeit einer ikonographisch-ikonologischen Interpretation abzustreiten,[76] sondern darum, die „objektive Realität des Materials“[77] zu erkennen und zu berücksichtigen:

> Somit liegt der Schluß nahe, daß sich materielle Wertigkeit des Goldes und sein transzendierender Sinngehalt, die künstlerische und die geistige Komponente, wechselseitig bedingen, d.h. daß ein kausaler Zusammenhang zwischen Ausdrucksmittel und Inhalt besteht, denn latent ist in der Materie Gold doch auch immer ein Numinoses enthalten, das Deutung nahelegt, ohne indessen die Materie an sich in Frage zu stellen: „omnis visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.“ (Scotus Eriugena).[78]

Ellen J. Beers *Marginalien* sind nicht zu Unrecht bis heute Dreh- und Angelpunkt der Goldgrundforschung. Beer argumentiert für ihre drei innovativen Thesen mit einer beeindruckenden Vielfalt an Literaturhinweisen und Bildbeispielen; dabei erweisen sich nur wenige begriffliche Unschärfen als herausfordernd. Dass Beer nicht zwischen Material und Materie unterscheidet,[79] ist ihr wohl kaum vorzuwerfen. Im Gegenteil: Aus heutiger Sicht lässt sich Beers Interesse für Materialien und Materialität an den Anfang einer Tendenz positionieren, die im 21. Jahrhundert im *material turn* kulminieren sollte.

Dittmann, *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*, aktualisierte Neuaufl., Köln et al. 2010; Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik* (Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes), Bd. 1 und 2, Berlin 2011; Bruno Haas, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn 2015.

75 Beer selbst bezieht sich auf Dagobert Freys Konzept der „ideellen Realität“ (von Beer als „geistiger Inhalt“ paraphrasiert, vgl. Beer 1983, S. 272) und auf Karl Möseneder, „Lapides vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 34, 1981, S. 39–69 (vgl. Beer 1983, S. 274).

76 Eine radikale Position in diese Richtung findet sich bei Michael V. Schwarz: „Goldgrund im Mittelalter – ‚Don't ask for the meaning, ask for the use!‘“, in: Agnes Husslein-Arco und Thomas Zaunschirm (Hrsg.), *Gold. Gold in der Kunst von der Antike bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2012, S. 28–37.

77 Beer 1983, S. 272.

78 Ebd., S. 274. Die umfangreiche Literatur zu Gold als Werkstoff in der Kunst bzw. zur Goldschmiedekunst kann hier nicht referiert werden, auch wenn insbes. die Reliquienforschung wertvolle Beiträge zur Materialsemantik des Goldes geliefert hat. Vgl. exemplarisch Louise Straus-Ernst, *Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Cölner Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts*, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 202), Straßburg 1917; Ulrich Middeldorf, „Zur Goldschmiedekunst der toskanischen Frührenaissance“, in: *Pantheon*, 16, 1935, S. 279–282; Erich Steingräber, „Studien zur Florentiner Goldschmiedekunst I“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7 (2), 1955, S. 87–110; Filippo Rossi, *Capolavori di Oreficeria Italiana dall'XI al XVIII Secolo*, Mailand 1957; Maria Grazia Ciardi-Dupré dal Poggetto et al. (Hrsg.), *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Florenz 1977; Henk van Os und Karel R. van Kooij: *De weg naar de hemel. Reliekverering in de middeleeuwen*, Ausst.-Kat. Nieuwe Kerk Amsterdam und Museum Catharijneconvent Utrecht, Regensburg 2000; Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001; Erik Thunø, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, (Analecta Romana Instituti Danici, Bd. 32, Supplementum. Det Danske), Rom 2002; Bruno Reudenbach, „‚Gold ist Schlamm‘. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter“, in: Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag*, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Berlin 2002, S. 1–12; Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hrsg.), *Reliquiare im Mittelalter*, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 2005; Beate Fricke, *Ecce Fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München/Paderborn 2007; Monika Wagner et al. (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2010; Peter Cornelius Claussen, „Gold

Ars auro prior?

Ellen J. Beers *Marginalien* markieren einen Wendepunkt in der Goldgrundforschung. Ihr differenziertes Verständnis des Goldgrundes als Materialevokation provozierte jedoch auch eine Erweiterung des Goldgrund-Begriffs insofern, als dass ab den 1980er-Jahren vermehrt materialikonographische Interpretationsansätze zum Werkstoff Gold in die Goldgrundforschung Eingang fanden. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, begünstigte der Fokus auf materialikonographische und -ikonologische Fragestellungen eine Opposition zwischen „Kunst" und „Material" bzw. „Kunst" und „Gold".

Der historische Kronzeuge in der Debatte zum Verhältnis von Malerei und Goldgrund ist Leon Battista Alberti (1404–1472). Albertis Traktat *De Pictura* bzw. *Della Pittura* aus der Zeit um 1435/1436, in dem er gegen den Gebrauch von Blattgold in der Malerei wettert, da der Künstler mehr Bewunderung und Ansehen erringen würde, wenn er den Glanz des Goldes mit Farben nachahmen würde, statt mit Blattgold,[80] wird in der Goldgrundforschung bereits seit Beginn der 1950er-Jahre eifrig als Erklärung für das Verschwinden des Goldgrundes im Quattrocento herangezogen.[81] Konnte der Goldgrund zum blinden Fleck der Kunstgeschichte werden, weil sich der Goldgrund der Kunst zu entziehen schien?

Nachdem Gombrich 1964 im englischsprachigen Raum auf die Passage bei Alberti aufmerksam gemacht hatte,[82] verwies Jan Białostocki 1967 in seinem

und Edelstein. Die Schätze der Heiligen. Reliquiare und andere sakrale Goldschmiedekunst aus dem Frühmittelalter", in: Markus Riek et al. (Hrsg.), *Die Zeit Karls des Grossen in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Zürich, Zürich 2013, S. 172–193; Marco Collareta, „Metalwork and Sculpture in 15th-Century Florentine Art", in: Beatrice Paolozzi Strozzi und Marc Borman (Hrsg.), *The Springtime of the Renaissance: Sculpture and the Arts in Florence, 1400–60*, Ausst.-Kat. Palazzo Strozzi, Florenz 2013, S. 97–102.

79 Zu Materialität und zum konzeptuellen Verständnis von Materie seien hier stellvertretend aus jüngerer Zeit genannt: Sigrid G. Köhler et al. (Hrsg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 6), Königstein 2004; Ann-Sophie Lehmann, „Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-) Bilder", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57 (1), 2012, S. 69–88; Ann-Sophie Lehmann et al. (Hrsg.), *Meaning in Materials. 1400–1800*, (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek), Leiden/Boston 2013; Ann-Sophie Lehmann, „The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials", in: Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2014, S. 21–41; Thomas Strässle et al. (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*, Bielefeld 2013; Ittai Weinryb, „Living Matter. Materiality, Maker, and Ornament in the Middle Ages", in: *Gesta*, 52 (2), 2013, S. 113–132; Anderson et al. 2014; Christiane Heibach und Carsten Rohde, „Material turn?", in: Christiane Heibach et al. (Hrsg.), *Ästhetik der Materialität*, (HfG Forschung, Bd. 6), Paderborn 2015, S. 9–30; Aden Kumler, „Materials, Materia, ‚Materiality'", in: Conrad Rudolph (Hrsg.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, 2. Aufl., (Wiley Blackwell Companion to Art History), Chichester et al. 2019, S. 95–117.

80 Das Zitat lautet: „non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artifice." Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, hrsg. und übers. aus dem Italienischen von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Italienisch–Deutsch, Darmstadt 2002, S. 148. Für eine ausführliche Interpretation dieser Textstelle siehe Kap. 1, S. 95–101.

81 Schöne 1954, S. 100; Gombrich 1964, S. 831; Braunfels 1979, S. 24; Hecht 2003, S. 76–77; Michael Liebelt, „Gold", in: Monika Wagner et al. (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2. Aufl., München 2010, S. 120–126, hier S. 122; Wenderholm 2014, S. 129, Weiger 2021, S. 64.

82 Gombrich 1964, S. 831.

Aufsatz „Ars auro prior“[83] auf weitere kritische Äußerungen zur Verwendung des Edelmetalls,[84] woraufhin er in seinem Beitrag die Parole „ars auro prior“ – „die Kunst ist (dem) Gold überlegen“ –[85] kurzerhand zu einem „topos“ der Kulturgeschichte erklärte.[86]

Tatsächlich bezeugen auch frühe Quellen ein schwieriges Verhältnis zu Gold als künstlerischer Werkstoff. Das Altargesetz „Ihr sollt euch neben mir nichts machen. Weder Götter aus Silber noch Götter aus Gold sollt ihr euch machen“ (Ex 20,23) und die Geschichte des goldenen Kalbs (Ex 32–34), in der die Israelitinnen ihren Goldschmuck opfern, um daraus ein goldenes Kalb herzustellen, das den Zorn Gottes auf sich ziehen wird, gehören zu den frühen Zeugnissen einer expliziten Ablehnung des Materials. Moses beklagt: „Ach, dieses Volk hat eine große Sünde begangen. Götter aus Gold haben sie sich gemacht“ (Ex. 32,31).[87] Wann und wo jedoch explizit die Materialität eines Artefaktes ausschlaggebend gewesen sein könnte für die Formulierung christlicher Bilderverbote oder ikonoklastischer Vergehen, kann hier nicht vertieft werden. Im westlichen Mittelalter äußert sich wohl zuerst Guibert von Nogent kritisch über Gold und Silber an Reliquiaren und damit zu einer Zeit, in der diese längst üblich geworden waren.[88]

Aus ganz anderen Gründen warnt Plinius der Ältere vor dem Gebrauch des Goldes. Im XXXIV. Buch seiner *Naturalis Historia* beschreibt er, wie Kaiser Nero sich dazu entschieden hatte, eine Statue, die ihm besonders gefiel, zu vergolden. Doch die vermeintliche Wertsteigerung sollte sich rächen, denn der ästhetische Wert der Statue wurde vom applizierten Gold so weit herabgesetzt, dass es wieder entfernt werden sollte – und das obwohl das Objekt infolge dieses Eingriffs erheblich zu Schaden kommen würde.[89] Ähnlich fällt das ästhetische Urteil in Ovids *Metamorphosen* aus: „Materiam superbat opus“,[90]

83 Jan Białostocki, „Ars auro prior“, in: Mieczsław Brahmer (Hrsg.), *Mélanges de Littérature Comparée et de Philologie offers à Mieczsław Brahmer*, Warschau 1967, S. 55–63.

84 Für eine Besprechung dieser und anderer Quellen siehe auch Raff 2008 [1994], S. 27–47.

85 Siehe ebd., S. 32.

86 Białostocki 1967, S. 55. „Ars auro prior“ entnahm Białostocki der Stifterinschrift eines Reliquienschreins aus dem 12. Jahrhundert. Der Bezug zum Goldgrund ist somit nicht unmittelbar gegeben.

87 Siehe Fricke 2007, S. 15–35, 206–235; Rebecca Zorach, „Everything Swims with Excess. Gold and Its Fashioning in Sixteenth-Century France“, in: *Anthropology and Aesthetics*, 36, 1999, S. 125–137.

88 Zum Disput zwischen Theofrid von Echternach und Guibert von Nogent siehe insbes. Michele C. Ferrari, „Gold und Asche. Reliquie und Reliquiare als Medien in Thiofrid von Echternachs Flores epytaphii sanctorum“, in: Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hrsg.), *Reliquiare im Mittelalter*, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), 2005, S. 61–74; Fricke 2007, S. 207–209. In den mittelalterlichen Materialhierarchien ist Gold meist ganz oben angesiedelt, siehe hierzu ausführlicher Teil III.

89 „Ein solches Standbild ließ Kaiser Nero, da er in hohem Grade Gefallen daran hatte, vergolden; da durch den wertvollen Überzug die Schönheit des Kunstwerkes verlor, wurde später das Gold wieder abgenommen, und man hält das Werk für noch wertvoller, trotz der durch die Arbeit zurückgebliebenen Narben und Ritze, in denen das Gold festgesessen hatte.“ Roderich König (Hrsg.), *C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde, Lateinisch-Deutsch, Buch XXXIV, Metallurgie* (Sammlung Tusculum), München/Zürich 1989, S. 51 und 53. Im Orig.: „quam statuam inaurari iussit Nero princeps delectatus admodum illa; dein, cum pretio perisset gratia artis, detractum est aurum, pretiosiorque talis existimatur etiam cicatricibus operis atque concisuris, in quibus aurum haeserat, remanentibus.“ Ebd., S. 50 und 52.

90 „Regia Solis erat sublimibus alta columnis, | clara micante auro flammasque imitante pyropo, | cuius ebur nitidum

„das Werk übertraf das Material", so der erste Eindruck hinsichtlich des aus kostbaren Materialien gefertigten Sonnenpalastes. Historiographisch betrachtet sind diese Quellen jedoch mit Vorsicht zu genießen, demonstrieren die antiken Artefakte selbst wiederum einen anderen Umgang mit dem Werkstoff. So hat zuletzt die Ausstellung *Bunte Götter – Golden Edition* gezeigt, dass die insbesondere im 20. Jahrhundert im winckelmannschen Sinne als weiß rezipierten Marmorskulpturen und -friese nicht nur farbig gefasst, sondern darüber hinaus noch üppig mit Blattgold dekoriert waren.[91]

Führt man sich die Omnipräsenz des Goldes in der globalen Kunst der letzten Jahrtausende vor Augen,[92] erscheint somit fragwürdig, wie einflussreich das in theoretischen Diskursen ausgetragene Spannungsverhältnis zwischen „Kunst" und „Gold" für die tatsächliche Kunstproduktion überhaupt gewesen sein kann. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass nebst den unzähligen textlichen und bildlichen Quellen, die die Rezeption des Edelmetalls als transzendenter, göttlicher Werkstoff belegen und das Gold allein aufgrund seines materiellen Wertes rühmen,[93] in vergleichbarer Intensität betont worden ist, dass das Edelmetall die Gefahr zu Idolatrie, Selbstüberhöhung und Maßlosigkeit in sich bärge.[94] Ein dankbares Zeugnis einer solchen Warnung findet sich am Portal von Saint-Denis. Abt Suger ermahnt den Betrachter dazu, sich nicht von der Kostbarkeit des Goldes blenden zu lassen, sondern die Mühen des Werkes zu erkennen:

> Wer immer du seist, der du die Ehre der Türen erhöhen (vermehren) möchtest, | bestaune das Gold und die Mühsal des Werks, nicht aber die Kosten. | Das edle Werk leuchtet, aber das Werk, das als edles leuchtet, | soll

fastigia summa tegebat, | argenti bifores radiabant lumine valvae | materiam superabat opus; nam Mulciber illic | aequora caelarat medias cingentia terras | terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi. […]" Niklas Holzberg (Hrsg.), *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Lateinisch-Deutsch* (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2017, Liber II, 1–5, S. 88. Dt. Übers.: „Sols Palast erhob sich stolz auf ragenden Säulen, | strahlend von funkelndem Gold und feuerrotem Pyropus. | Schimmerndes Elfenbein bedeckte ganz oben den Giebel, | und die beiden Türflügel glänzten in silbernem Lichte. | Doch den Stoff übertraf das Werk. Denn Mulciber hatte | dort im Relief das Meer geformt, das die Länder umgürtet, auch den Erdkreis sowie den darüber sich wölbenden Himmel. […]" Ebd., S. 89.

91 Siehe Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, *Bunte Götter – Golden Edition. Die Farben der Antike*, Ausst.-Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt/M., München et al. 2020.

92 Siehe Anm. 2 auf S. 13.

93 Für Belegstellen siehe Peter Cornelius Claussen, „materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage", in: Victoria von Flemming und Sebastian Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz 1996, S. 40–49; ferner Reudenbach 2002; Anna Degler und Iris Wenderholm, „Der Welt des Goldes – der Wert der Golde. Eine Einleitung", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79 (4), 2016, S. 443–460. Darüber hinaus sei hier an Lorenzo Ghiberti erinnert, der in seinen *Commentarii* von einem Kölner Goldschmied mit dem Namen Gusmin berichtet, der sein gesamtes Lebenswerk zerstört sah, als sein Auftraggeber, der Herzog von Anjou, das edle Goldmetall für andere Zwecke benötigte und sein Werk kurzerhand einschmelzen ließ. Vgl. Richard Krautheimer, „Ghiberti and Master Gusmin", in: *The Art Bulletin*, 29 (1), 1947, S. 25–35; Creighton E. Gilbert, „Ghiberti on the Destruction of Art", in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 6, 1995, S. 135–144, hier S. 141–144.

94 Zur Selbstüberhöhung vgl. die biblische Schilderung der goldenen Statue des Nabū-kudurrī-uṣur II (Nebukadnezar) in Dan 3,1–30. Zur Maßlosigkeit siehe Zorach 1999; ferner Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 21–35.

> die „mentes“ (die Seelenvermögen des Individuums) erleuchten (verherrlichen), | damit sie durch die wahren Lichter hinziehen | zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist. | Wie das Licht in seinen Werken gegenwärtig ist, zeigt das goldene Tor. | Die dumpfe „mens“ erhebt sich zur Wahrheit durch die materiellen Dinge; | obwohl sie ehemals hinabgetaucht war, erhebt sie sich wieder, weil dieses Licht gesehen worden ist.[95]

Giovanni Dominici, Gründer des observanten Klosters San Domenico in Fiesole bei Florenz, in das Fra Angelico als Novize eintreten sollte, formulierte in seiner in den ersten Jahren des Quattrocento verfassten *Regola del governo di cura familiare* eine ganz ähnliche Sorge. Seine Schrift war für den häuslichen Gebrauch gedacht und sollte als praktische Erziehungslehre dienen. Auffällig ist, mit welch klaren Worten er vor Idolatrie warnt:

> Avvisoti se dipinture facessi fare in casa a questo fine, ti guardi da ornamenti d’oro o d’ariento, per non fargli prima idolatri che fedeli; però che vedendo più candele s’accendono, e più capi si scuoprono, e pongonsi più ginocchioni […] in terra alle figure dorate e di preziose pietre ornate, che alle vecchie affumate, solo si comprende farsi riverenzia all’oro e pietre, e non alle figure o vero verità per quelle figure ripresentate.[96]

Wird nach dem Wert des Goldes für die Kunst gefragt, drängt sich somit erneut die Frage nach seinen (material-)ikonographischen und -ikonologischen Deutungsmöglichkeiten auf. Anna Degler und Iris Wenderholm machen in ihrem Themenheft *Der Wert des Goldes – Der Wert der Golde* auf die Polysemantik und Formbarkeit des Goldes aufmerksam.[97] Womöglich sind dies die einzigen beiden Eigenschaften, die dem Material des Goldes als künstlerischer Werkstoff inhärent sind: zwei Qualitäten, die dem Gold ebenso unendliche wie unbestimmte Möglichkeiten

95 Zit. nach Martin Büchsel, „Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur im Mittelalter?“, in: Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1994, S. 57–73, hier S. 57–58. „Portarum quisquis attollere quaeris honorem, | Aurum nec sumptus operis mirare laborem, | Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret | Clarificet mentes, ut eant per lumina vera | Ad verum lumen, ubi Christus janua vera. | Quale sit intus in his determinat aurea porta: | Mens hebes ad verum per materialia surgit, | Et demersa prius hac visa luce resurgit.“ Zit. nach Claussen 1996, S. 43. Vgl. Raff 2008 [1994], S. 31–32. Beate Fricke hat darüber hinaus gezeigt, dass die Inschrift Abt Sugers als konsequente Fortführung einer bereits existierenden ästhetisch-theoretischen Tradition verstanden werden muss (vgl. Fricke 2007, S. 219). Siehe auch Bruno Reudenbach, „Panofsky und Suger von St. Denis“, in: Ders. (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3), Berlin 1994, S. 109–122, hier S. 109–110; Andreas Speer, „Is There a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger’s Writings on the Abbey Chruch of St.-Denis“, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.): The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages, Princeton NJ et al. 2006, S. 65–83.

96 Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, hrsg. von Donato Salvi, Florenz 1860, S. 132–133. Siehe auch Weiger 2021, S. 57.

97 Degler/Wenderholm 2016. Vgl. Schwarz 2012.

der Bedeutungszuschreibung verleihen.[98] So verwundert nicht, dass sich in der Goldgrundforschung ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer unkonventionellere Bedeutungszuschreibungen des Goldes herausbilden. So wählte Bruno Reudenbach, der überzeugend darlegte, wie das kostspieligste Reliquiar aus Gold und Edelsteinen dennoch nicht mit der Kostbarkeit der Reliquie selbst konkurrieren könne, für seinen Beitrag den provokanten Titel „Gold ist Schlamm".[99]

98 Es sei angemerkt, dass sich kaum künstlerische Werkstoffe bestimmen lassen, auf die diese Qualitäten nicht zutreffen. Siehe Lehmann 2012 und S. 64 in diesem Band.
99 Reudenbach 2002.



Material, Technik, Form, Funktion

Fields of Gold

Roni Horn, *Gold Field*, 1980/1994, 99.99% Goldfolie, vollständig geglüht, 0.002 × 124.5 × 152.4 cm, Privatsammlung (Ausstellungsansicht Pola Museum of Art, Japan, 2021)

Auf der Suche nach dem „Wert der Golde“[100] hat sich die Forschung immer eingehender auf die Suche nach der Herkunft des kostbarsten Edelmetalls gemacht – stellt sich für die Kunstgeschichte doch sowohl in Bezug auf die Goldschmiedekunst als auch hinsichtlich des Goldgrundes in Mosaik, Ikone, Buchmalerei, Fresko und Tafelbild die gemeinsame Frage nach ihrer Provenienz. Im Gegensatz zu Lapislazuli, das ausschließlich in den Bergen von Badakhshan/Afghanistan gewonnen wurde,[101] kam Gold aus nahezu allen Himmelsrichtungen nach Florenz. Das meiste Gold, womit im Mittelmeerraum des 14. bis 16. Jahrhunderts gehandelt wurde, gelangte über Handelswege durch die Sahara von den Goldfeldern im Westen Afrikas über das Mittelmeer.[102]

Im Mittelalter war der heutige Senegal das Eldorado der Goldgewinnung. Das senegalesische *paiola*-, *pagliola*-, oder *paleola*-Gold[103] war das reinste und beste Gold der bekannten Welt.[104] Ein eindringliches Zeugnis des Ruhmes des afrikanischen Goldes findet sich im um 1375 angefertigten *Katalanischen Weltatlas* (Abraham und Jehuda Cresques, Bibliothèque nationale de France, Paris). Dargestellt ist der goldbekrönte König Mansa Musa von Mali, der triumphierend einen überdimensionierten Goldklumpen in seiner rechten Hand betrachtet. Anne Dunlop, Vera-Simone Schulz, Lauren Jacobi und andere haben in diesem Kontext auf eine dem Gold anhaftende „Geopoetik der Ferne“[105] und dessen „real

100 Degler/Wenderholm 2016.

101 Jo Kirby, „The Price of Quality. Factors Influencing the Cost of Pigments during the Renaissance“, in: Gabriele Neher und Rupert Shepherd (Hrsg.), *Revaluing Renaissance Art*, (Routledge Revivals), Aldershot et al. 2000, S. 19–42, hier S. 23; Richard L. Smith, *Premodern Trade in World History*, (Themes in World History), London 2009, S. 37; Anne Dunlop, „On the origins of European painting materials, real and imagined“, in: Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2015, S. 68–96, hier S. 78; Barbara Schellewald, „Blau – Materialität und Licht“, in: Ulrike Heinrichs und Katharina Pick (Hrsg.), *Neue Forschungen zur Wandmalerei des Mittelalters*, Regensburg 2019, S. 75–91, hier S. 76.

102 Thomas Walker, „The Italian gold revolution of 1252. Shifting currents in the pan-Mediterraean flow of gold“, in: John F. Richards (Hrsg.), *Precious Metals in the Later Medieval and Early Modern Worlds*, Durham NC 1983, S. 29–52; Ian Blanchard, *Mining, metallurgy and minting in the Middle Ages*, Bd. 3: Continuing Afro-European supremacy, 1250–1450 (African gold production and the second and third European silver production long-cycles), Stuttgart 2005, S. 967; Kathleen Bickford Berzock (Hrsg.), *Caravans of Gold, Fragments in Time. Art, Culture, and Exchange across Medieval Saharan Africa*, Ausst.-Kat. Block Museum of Art, Northwestern University Evanston IL, Princeton NJ/Oxford 2019.

103 Irma Passeri, „Gold coins and gold leaf in early Italian paintings“, in: Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2015, S. 97–118, hier S. 100–101; Robert Sabatino Lopez, „Back to Gold, 1252“, in: *The Economic History Review*, 9 (2), 1956, S. 219–240, hier S. 227.

104 Zu den Goldhandelsrouten aus dem Senegal siehe Lauren Jacobi: „Reconsidering the World-system. The Agency and Material Geography of Gold“, in: Daniel Savoy (Hrsg.), *The Globalization of Renaissance Art. A Critical Review*, Leiden/Boston 2017, S. 131–157, hier S. 145–148.

105 Vera-Simone Schulz, „Bild, Ding, Material. Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79, 2016, S. 508–541, hier S. 526.

and imagined geographies“[106] aufmerksam gemacht, aus denen sich weitere Semantiken des Goldes ableiten lassen.[107] Die Ausstellung *Caravans of Gold. Fragments in Time* konnte zu diesem Themenkomplex 2019 neueste Forschungsergebnisse vorlegen.[108]

Weniger berücksichtigt wurde bislang, dass auch im mittelalterlichen Europa Gold abgebaut und gewonnen wurde. Theophilus Presbyter beschreibt in der *Schedula Diversarum Artium* Gold aus vier unterschiedlichen Regionen: „Gold aus dem Land von Havileh“, „arabisches Gold“, „spanisches Gold“ und „Sandgold“ von den Ufern des Rheins.[109] Ian Blanchard geht darüber hinaus in seinem in den Kunstwissenschaften kaum beachteten, dreibändigen Werk *Mining, Metallurgy, and Minting in the Middle Ages*[110] für den Zeitraum von 1250 bis 1450 von zwei großen Wellen des europäischen Gold-, Silber- und Quecksilberabbaus aus, wobei erste Aktivitäten im Goldabbau bereits für das neolithische Zeitalter nachgewiesen worden sind.[111] Die erste Welle (1252–1392/1412) konzentrierte sich auf Minen in Serbien,[112] Böhmen und Ungarn, die zweite Welle (1425–1566) verlagerte sich nach der großen Hungersnot in Richtung Südosten auf den Balkan, wobei für die Goldgewinnung bereits ab dem 13. Jahrhundert auch Minen in der heutigen Region Transsilvaniens immer bedeutender wurden. In den Jahrzehnten um 1400 wurden hier nicht nur große Mengen Silber, sondern auch um die vier Tonnen Gold pro Jahr abgebaut.[113]

Reingold

Es ist ein weitverbreitetes Missverständnis, das mittelalterliche Blattgold bestünde aus 24 Karat reinstem Gold. Leicht hat sich die Forschung vom Goldglanz blenden lassen und versäumt zu sehen, dass jede Blattgoldfolie eine eigene, einzigartige Farbe hat. Gold wurde selten direkt aus Abbauerzeugnissen, Goldstaub oder Nuggets hergestellt. Sogar für die Produktion von Goldmünzen lassen sich Umschmelzungen

106 Dunlop 2015, S. 67–77.

107 Siehe weiterführend Jacobi 2017, die im Unterabschnitt „The Material Geography of Gold“ anmerkt: „Gold has the ability to maintain a certain otherness as one of its tropes, which implies distance. The idea of that faraway-ness intersected with the material's signification as it was layered onto panels, pressed onto sculpture, twined into fabrics, and so forth“. Jacobi 2017, S. 153. Vgl. Kim 2019, S. 196.

108 Siehe Bickford Berzock 2019.

109 Siehe Passeri 2015, S. 99–100 und Jacobi 2017, S. 137.

110 Ian Blanchard, *Mining, metallurgy and minting in the Middle Ages*, Bd. 1: Asiatic supremacy, 425–1125, Bd. 2: Afro-European supremacy, 1125–1225 (African gold production and the first European silver production long-cycle), Stuttgart 2001; Blanchard 2005.

111 Gerhard Lehrberger, „The Gold Deposits of Europe. An Overview of the Possible Metal Sources for Prehistoric Gold Objects“, in: Giulio Morteani und Jeremy P. Northover (Hrsg.), *Prehistoric Gold in Europe. Mines, Metallurgy and Manufacture*, Dordrecht 1995, S. 115–144, hier S. 115.

112 Vgl. Walker 1983, S. 43.

113 Blanchard 2005, S. 924; Katalin Prajda, „Florentines' Trade in the Kingdom of Hungary in the Fourteenth and Fifteenth Centuries Trade Routes, Networks, and Commodities“, in: *The Hungarian Historical Review*, 6, 2017, S. 40–62. Für die italienische Halbinsel wurde bisher kein signifikanter Goldabbau im Mittelalter nachgewiesen, was darauf hindeuten könnte, dass die kleineren Goldfelder, die hier bereits in vorchristlicher Zeit exploitiert worden waren, sich in den ersten Jahrhunderten n. d. Z. bereits erschöpft hatten und sich der Goldbezug über die Handelswege als lukrativer herausstellte. Siehe Lehrberger 1995, S. 115–144.

nachweisen,[114] zumal katastrophale Arbeitsbedingungen und Unfälle in den Minen häufig zu Lieferengpässen führten. Gold wird und wurde sowohl über den Abbau von Berggold gefördert als auch aus Flussläufen und damit aus sekundären Lagerstätten gewonnen.

Die hohe Dichte des Materials Gold ermöglicht Seifengoldgewinnung: In Waschpfannen setzt sich das Gold beim Aufschlämmen am Boden der Pfanne ab.[115] Bei der Förderung von Berggold wird das Gold unter Tage aus dem Erzgestein herausgelöst und im Pochwerk zerrieben.[116] Bereits seit der Antike wird der Gold-Erz-Steinstaub mit Quecksilber versetzt: Denn Gold und Quecksilber gehen chemische Verbindungen ein und bilden eine silbrig glänzende Goldlegierung, die als Amalgam einfach von dritten Mineralien getrennt werden kann. Die Erhitzung des Amalgams bewirkt anschließend die Verdampfung des giftigen Quecksilbers.

Das Amalgamverfahren ermöglicht so die Erzeugung praktisch reinen Goldes, und tatsächlich betrug der Goldflorin Mitte des 13. Jahrhunderts zwischen 23,75 und 24 Karat,[117] was 99,9 Prozent reinem Gold entspricht. Nicht zuletzt aufgrund seines hohen Qualitätsstandards wurde der *fiorino d'oro* zum Sinnbild der kommerziellen Revolution des 13. Jahrhunderts.[118]

Zusammenhänge zwischen dem *fiorino d'oro* und der Verwendung von Blattgold scheinen somit auf der Hand zu liegen: 1252 wurde die Goldmünze nahezu gleichzeitig in den Stadtstaaten Florenz und Genua nach vielen Jahrhunderten als Währung wieder eingeführt.[119] Bis 1252 orientierten sich die meisten europäischen Staaten an silbernen Münzen, für die es jedoch keine einheitlichen Bestimmungen gab. Andererseits gewann der goldene *Dinar*, der insbesondere über den Handel mit der arabischen Welt und durch die Kreuzzüge immer häufiger nach Europa gelangte, mehr und mehr an Bedeutung. Diese Entwicklung und die stetig voranschreitende Inflation sorgten dafür, dass der Wunsch nach einer stabilen eigenen Währung immer dringlicher wurde.[120]

114 Dies belegt beispielsweise die Zerstörung einer Votivstatue des Johannes des Täufers aus Pisa nach dem Florentiner Krieg Ende des 13. Jahrhunderts. Siehe Jacobi 2017, S. 143.
115 Siehe Wolfgang Homann, *Gold. Vorkommen und Gewinnung in Europa*, Führer zur Sonderausstellung „Gold. Vorkommen und Gewinnung in Europa" des Naturkundemuseums der Stadt Dortmund, Dortmund 1985, S. 37–40.
116 Siehe Michael Bloss, *Gold. Vom Mythos zur Wertanlage*, Konstanz/München 2017, S. 55.
117 Siehe Passeri 2015, S. 98.
118 Siehe Robert Kool, „A Thirteenth Century Hoard of Gold Florins from the Medieval Harbour of Acre", in: *Numismatic Chronicle*, 166, 2006, S. 301–320, hier S. 301–302; Philip Grierson, „Il fiorino d'oro: la grande novità dell'occidente medievale", in: *Rivista Italiana di Numismatica*, CVII, 2006, S. 415–419.
119 Ob die Florentiner oder die Genuesen in diesem Jahr die ersten waren, wird bis heute rege debattiert. Siehe Lopez 1956; Lucia Travaini, „Monete, battiloro e pittori. L'uso dell'oro nella pittura murale e i dati della cappella degli Scrovegni", in: Giuseppe Basile (Hrsg.), *Giotto nella Cappella Scrovegni*, Rom 2005, S. 145–155. Lauren Jacobi nimmt die Pionierrolle der Genuesen an und vermutet, dass die Florentiner den Goldflorin etwas später im November 1252 einführten. Siehe Jacobi 2017, S. 148.
120 Lopez 1956; Walker 1983; Grierson 2006; Peter Spufford, „The Provision of Stable Moneys by Florence and Venice, and North Italian Financial Innovations in the Renaissance Period", in: Peter Bernholz et al. (Hrsg.), *Explaining Monetary*

So schuf Papst Innozenz IV. im Jahr 1250 die entscheidende Voraussetzung zur Einführung einer neuen Münze, die streng regulierte Standards erfüllen sollte und sich aufgrund seiner zuverlässigen Qualität auch tatsächlich schnell behauptete.[121] Der *genovino* und der *fiorino d'oro* lösten somit ab 1252 eine der größten Kettenreaktionen der Wirtschaftsgeschichte aus.[122] Wurde das Blattgold aus Florentiner oder Genueser Goldmünzen hergestellt, bestand der künstlerische Werkstoff ebenfalls zu 99,9 Prozent aus reinem Gold. Mit 3,53 Gramm war der Goldflorin 0,01 Gramm schwerer als der *genovino*.[123] Eigens zur Überwachung dieser Standards angestellte *saggiatore* oder *cercatori* prüften die Qualität der frisch geprägten Münzen.[124]

XRF-Untersuchungen des *Opificio delle Pietre Dure* in Florenz haben bestätigt, dass die Blattgoldfolien in Werken von Lorenzo Monaco (*Verkündigung*, Basilica di Santa Trinita, Florenz), Masaccio (*Heiliger Paulus*, Museo nazionale di San Matteo, Pisa) und Fra Angelico (*Tabernacolo dei Linaioli*, Museo di San Marco, Florenz, Abb. 18) tatsächlich die allerhöchsten Qualitätsstandards erfüllen und aus reinem Gold bestehen.[125]

Aus wirtschaftlicher Perspektive mag kaum verwundern, dass sich der Preis der Blattgoldfolien nicht eins zu eins am Kurs des Goldflorins orientierte, auch wenn das Florentiner Blattgold ab 1252 nur noch aus den neuen, hochkarätigen Goldmünzen geschlagen wurde. Im Verkaufspreis der Blattgoldfolien musste zunächst die Arbeit der *battilori* enthalten sein, die die Münzen zu hauchdünnen Folien verarbeiteten. Zweitens ließ sich das fertig geschlagene Blattgold in seiner neuen Gestalt vorerst nicht mehr als Währung einsetzen, womit dem Gold sein Geldwert abhanden kam,[126] und drittens wurden die Blattgoldfolien auf dem lokalen Markt nicht

and Financial Innovation. A Historical Analysis, (Financial and Monetary Policy Studies, Bd. 39), Cham et al. 2014, S. 227–251; Jacobi 2017, S. 148–149. Ab dem Ende des 12. Jahrhunderts wurden in Tyros, Akrai, Tripolis und Antiochia *Dinari* produziert, die – wie ihr Vorbild – den Namen Mohammeds und eine Jahreszahl nach islamischem Kalender trugen. Siehe Andrew M. Watson, „Back to Gold – and Silver", in: *The Economic History Review*, 20 (1), 1967, S. 1–34, hier S. 9–10; Walker 1983, S. 43; Eurydice Georganteli, „Transposed Images. Currencies and Legitimacy in the Late Medieval Eastern Mediterranean", in: Jonathan Harris et al. (Hrsg.), *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean World after 1150*, Oxford 2012, S. 141–180, hier S. 152. Watson und Georganteli weisen darauf hin, dass im östlichen Mittelmeerraum auch nach 1250 noch Münzen geprägt wurden, die in kufischen Schriftzeichen christliche Formeln aufwiesen und aus diesem Grund toleriert wurden. Ob die christlich-arabischen Münzen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch als Referenz für die „Pseudo-Inscribed Haloes" der italienischen Tafelbilder gelten können, wäre noch zu untersuchen: Siehe Vera-Simone Schulz, „Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's *Madonna di San Giorgio alla Costa* and Masaccio's San Giovenale triptych", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 58 (1), 2016, S. 59–93.

121 Auch im lokalen Textilhandel erwies sich der *fiorino d'oro* als ausgesprochen durchsetzungsfähig und wurde bald nicht mehr nur für den internationalen Handel eingesetzt. Siehe Spufford 2014, S. 234–235.

122 Siehe Lopez 1956, S. 219; Peter L. Bernstein, *The power of gold. The history of an obsession*, Hoboken NJ 2000, S. 93.

123 Siehe Lopez 1956, S. 353; Philip Grierson, „The Weight of the Gold Florin in the Fifteenth Century", in: *Quaderni Ticinesi numismatica e antichità classiche*, 10, 1981, S. 421–431.

124 Dass der Einfluss der Florentiner Textilhersteller und -händler auf die Handhabung und womöglich auch auf die Einführung der neuen Währungsstandards offenbar sehr groß war, zeigt sich auch daran, dass schon die beiden ersten *saggiatore* von den *Arte della Calimala* und den *Arte della Lana* gestellt wurden. Siehe Spufford 2014, S. 234–237; Passeri 2015, S. 103–106.

in Goldflorin, sondern in *lire* und *soldi* angeboten.[127] In Relation zum Währungskurs des *fiorino d'oro* zeichnen sich somit eindeutige Preisschwankungen ab.

Wie dünn die Folien geschlagen wurden, regulierten Angebot und Nachfrage des Marktes. Laut Cennino Cennini (um 1370–um 1440) lassen sich aus einem Goldflorin vorzugsweise 100 und maximal 145 Blattgoldfolien gewinnen,[128] wohingegen Giorgio Vasari kaum 150 Jahre später explizit die Fähigkeiten der *battilori* lobte, deutlich dünneres Gold herzustellen. Susanne Kubersky-Piredda hat errechnet, dass zur Zeit Vasaris bereits circa 250 Blattgoldfolien à 1/6500 mm aus einem Goldflorin geschlagen wurden, während die Blattgoldfolien um 1400 noch 1/2000–1/3000 mm betrugen. Zeitgleich standardisierten sich Maße von Blattgoldfolien aus Reingold (6,8 × 6,8 cm) und Silber- oder Zwischgold (*oro di metà*, 8,2 × 8,2 cm).[129] Somit sollte der Preis der Blattgoldfolien, die *per centinaio*, also als Bündel oder *Büchlein* von einhundert Stück verkauft wurden, über zwei Jahrhunderte hinweg fast gleich bleiben, während technische Innovationen und sich wandelnde Ansprüche die Präferenz für immer dünneres Blattgold begünstigten.

Battilori e botteghe

Das meiste Blattgold, das im Florentiner Quattrocento von den Goldschlägern, den *battilori*,[130] hergestellt wurde, war für die Textilproduktion bestimmt. Darüber hinaus kam Blattgold nicht nur in der Tafel- und Wandmalerei, sondern auch bei der Herstellung von Truhen und Möbeln, Kerzenständern, Spielkarten und Weltkarten zum Einsatz. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren alle daran beteiligten Handwerker von Florenz – die Maler miteingeschlossen – Mitglied in mindestens einer Zunft,

125 Siehe Pietro Moioli und Claudio Seccaroni, „Analisi XRF su tre opere di Gentile da Fabriano", in: Marco Ciatti et al. (Hrsg.), *Il Gentile risolto. Il Polittico dell' intercessione di Gentile da Fabriano. Studi e restauro*, Florenz 2006, S. 199–211; Passeri 2015, S. 106. Überraschenderweise wurde auch gezeigt, dass das Blattgold in drei Tafelbildern von Gentile da Fabriano *nicht* aus reinem Gold geschlagen wurde; in der Goldlegierung konnten Silber- und Kupferanteile nachgewiesen werden. Es galten jedoch nicht in allen Städten solch strenge Regeln wie in Florenz, wo das Malerstatut der Zunft der *Medici e Speziali* bereits 1316 klarstellte: „Kein Mitglied darf in seinem Handwerk betrügen, sei es Silber anstelle von Gold nehmen, minderwertiges Gold anstelle von feinem Gold, Azurit aus Deutschland anstelle von Ultramarin etc., unter Strafe von 40 Soldi." Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, Folge 4, 1), München/Berlin 2001, S. 38. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Gentile da Fabriano kein Blattgold, sondern *oro di metà* für seine Tafelbilder verwendete, siehe dazu den übernächsten Abschnitt „Polimentvergolden". Folgenreich müssten diese XRF-Untersuchungsergebnisse auch für jüngere Interpretationen des Goldgrundes bei Gentile da Fabriano sein, vgl. exemplarisch Kim 2019.

126 Rebecca Zorach hat darauf aufmerksam gemacht, dass der monetäre Wert des Goldes auch dem Goldgrund eingeschrieben bleiben könne (Zorach 1999, S. 134) – ein Argument, das auch von David Young Kim aufgegriffen wurde, siehe Kim 2019, S. 224, Kim 2022, S. 80.

127 Siehe Michelle O'Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven CT/London 2005, S. 50.

128 Siehe Cennini/Broecke 2015, S. 139.

129 Siehe Susanne Kubersky-Piredda, „The Market for Painters' Materials in Renaissance Florence", in: Jo Kirby et al. (Hrsg.), *Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, London 2010, S. 223–244, hier S. 226. Handelsübliches Blattgold wird heute auf ca. 1/10.000 mm geschlagen.

130 Aus dem Singular *battitore dell'oro* wurde verkürzt *battiloro*, im Plural findet sich sowohl *battiloro* als auch *battilori*.

meist die der *Arte dei Medici e Speziale*. Die Zunft regulierte und schützte die Rechte und Pflichten ihrer Mitglieder und strukturierte Lehr- und Gesellenzeiten. Wer auf dem Florentiner Markt Aufträge annehmen, sich an Wettbewerben beteiligen oder eine Werkstatt betreiben wollte, kam nicht darum herum, sich der Zunft anzuschließen; es sei denn, ein Maler gehörte dem geistlichen Stand an.[131]

Wer sich ein Bild davon machen möchte, wie die *dipintori* (Maler) und *battilori, orafi* (Goldschmiede) und *setaioli* (Seidenhersteller und -händler), *tiraioli* (Goldfadenzieher) und *miniatore* (Miniaturisten) arbeiteten und zusammenarbeiteten, dem stehen in der Hauptsache drei Arten von Quellen zur Verfügung: Erstens die Steuererklärungen des Florentiner *catasto*, zweitens die Verträge zwischen Auftraggeber und Maler und drittens die Geschäftsbücher der *botteghe* (Werkstätten). Seit den grundlegenden Veröffentlichungen von Martin Wackernagel ist die Literatur, die sich der Auswertung und Interpretation dieser Quellen annimmt, stetig gewachsen.[132] Bezüglich der für die Goldgrundforschung essenziellen Frage nach den Arbeitsbeziehungen zwischen den Malern, Goldschlägern und Goldschmieden,[133] ist auf drei Studien näher einzugehen, die – obwohl ihre Ergebnisse direkte und weitreichende Konsequenzen für die Untersuchung des Goldgrundes in der Malerei haben – in der Goldgrundforschung bislang kaum berücksichtigt worden sind. Kurz gesagt geht aus ihnen hervor, dass die Auflage und Bearbeitung des Blattgoldes in der Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz weder von den Goldschmieden noch von den

131 Auf diese Besonderheit wird am Beispiel des Malers Guido di Pietro, genannt Fra Angelico, noch gesondert einzugehen sein. Siehe Kap. 1, S. 81–85.

132 Siehe exemplarisch Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938; Frederick Antal, *Florentine Painting and Its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power. XIV and Early XV Centuries*, London 1947; Shepard Bancroft Clough, *The Rise and Fall of Civilzation. An Inquiry into the Relationship between Economic Development and Civilization*, London 1953; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972; Francis W. Kent und Patricia Simons (Hrsg.), *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, Canberra et al. 1987; Erling S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting. With Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430*, 2 Bde., Oslo 1994; Michael Mallett und Nicholas Mann (Hrsg.), *Lorenzo the Magnificent. Culture and* Politics (Warburg Institute Colloquia, Bd. 3), London 1996; Michael North, *Economic History and the Arts*, (Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien, Bd. 5), Köln et al. 1996; Eckart Marchand und Alison Wright (Hrsg.), *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530*, Aldershot et al. 1998 (darin insbes. O'Malleys Aufsatz „Late Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Painting Contracts and the Stipulated Use of the Painter's Hand", S. 155–178, und Kate Lowes Beitrag „Nuns and Choice: Artistic Decision-Making in Medicean Florence", S. 129–154); Kirby 2000; Jacobsen 2001; Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy. 15th–17th Centuries*, Modena 2003; O'Malley 2005; Susanne Kubersky-Piredda, *Kunstwerke–Kunstwerte. Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt 2005; Erling S. Skaug, „Painters, Punchers, Gilders or Goldbeaters? A Critical Survey Report of Discussions in Recent Literature about Early Italian Painting", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71 (4), 2008, S. 571–582; Andreas Tacke et al. (Hrsg.), *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, (Artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte), Petersberg 2017 (darin insbes. der Aufsatz von Kubersky-Piredda, „Courtly Patronage and Urban Clientele. Alessandro Allori and the Florentine Art Market after the Founding of the Grand Duchy", S. 136–160).

133 Siehe hierzu speziell die zentralen Studien Skaug 1994; Jacobsen 2001 und Skaug 2008. Siehe ferner Mojmír S. Frinta,

Goldschlägern ausgeführt wurde, sondern von den Malern in ihren Werkstätten selbst.

Werner Jacobsen wertete für sein monumentales Handbuch *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance* um die viertausend Steuerdeklarationen, Verträge, Zahlungsnotizen und Einträge in den Geschäftsbüchern einzelner Maler und Werkstätten aus.[134] Daraus lassen sich Eindrücke darüber gewinnen, wie die Maler lebten (einfach), wo sie lebten (verstreut über die Randbezirke der inneren Stadt), wo sie ihre Werkstatträume mieteten (etwas weniger verstreut über die Stadt, es gab jedoch kein „Malerviertel" und die Werkstatt befand sich so gut wie nie im Erdgeschoss des eigenen Mietshauses), mit wem sie sozial verkehrten (sehr viele Maler waren Mitglied in der Bruderschaft der Lukasgilde), wie viel Geld ihnen zur Verfügung stand (wenig, viele Maler lebten im Bereich der Armutsgrenze), welchen Beruf ihre Väter gehabt hatten (fast die Hälfte der Maler hatte das Handwerk vom Vater vererbt bekommen), wie viel Schulbildung sie erhalten hatten (alle konnten lesen und schreiben, hatten die Elementar- und in den meisten Fällen auch die Abakusschule bis zum circa 14. Lebensjahr besucht), wie gewissenhaft ihre Lehrlinge und Gesellen in der Werkstatt erschienen (sehr unterschiedlich) und von wem sie ihre Arbeitsmaterialien erwarben. Denn die Maler waren auf Zulieferer angewiesen; für ihre Trägermaterialien aus Holz gingen sie zum Tischler, für ihre Pigmente, für Lapislazuli und Blattgold zu den *botteghe* (Krämerläden) ihrer bevorzugten *speziali*.[135] Die teuersten Materialien, die die Maler zu kaufen

„An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings", in: *The Art Bulletin*, 47 (2), 1965, S. 261–265; Boskovits 1975; Cecilia Bartoletti, „Le Botteghe a Firenze", in: *Lorenzo Ghiberti. Materia e Ragionamenti*, Ausst.-Kat. Museo dell'Accademia Florenz und Museo di San Marco Prato, Florenz 1978, S. 275–276; Alessandro Guidotti, „Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento. Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal Catasto del 1427)", in: Cristina de Benedictis (Hrsg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 239–249; Alessandro Guidotti, „Pubblico e privato, committenza e clientela. Botteghe e produzione artistica a Firenze tra XV e XVI secolo", in: *Ricerche storiche*, 16, 1986, S. 535–550; Bruno Dini, „Una Manifattura di Battiloro nel Quattrocento", in: *Tecnica a Società dei Secoli XII–XVI. Atti dell'XI Convegno Internazionale die Studi, Pistoia, 28–31 Ottobre 1984*, (Convegno Internazionale di Studi Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Bd. 11), Pistoia 1987, S. 83–111; Gabriella Cantini Guidotti, *Orafi in Toscana tra XV e XVIII secolo. Storie di Uomini, di Cose e di Parole*, (Grammatiche e lessici), 2 Bde., Florenz 1994; Anabel Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge et al. 1995; Cecilia Filippini, „Il pittore-battiloro Antonio di Stefano, Compagno di Bottega dell'Indaco", in: *La Toscama al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, Bd. 1, Pisa 1996, S. 305–311; Bruni Dini, „I battilori fiorentini nel Quattrocento", in: Gabriella Rossetti und Giovanni Vitolo (Hrsg.), *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, Bd. 2, Neapel 2000, S. 139–162; Christoph Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlin 2001.

134 Siehe Jacobsen 2001.

135 „Apothecary shops or *botteghe* provided a well-stocked, reliable and convenient source for a wide variety of goods, both simple and manufactured, particularly so for the Florentine artist." Julia A. DeLancey, „Dragonsblood and Ultramarine. The Apothecary and Artists' Pigments in Renaissance Florence", in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy. 15th–17th Centuries*, Modena 2003, S. 141–150, hier S. 144. Jacobsen erläutert, dass nicht alle *speziali* auf den Malerbedarf spezialisiert waren, da die Catasta-Deklarationen der Maler nur einige der in der Zunft immatrikulierten *speziali* nennt und auch andersherum nicht in allen Deklarationen die Listen der Malernamen als Schuldner zu finden sind. Siehe Jacobsen 2001, S. 146–147. Siehe weiterführend zu den *botteghe* der *Arte dei Medici e Speziale* in Florenz (und Venedig) DeLancey 2003.

hatten, waren Blattsilber, Blattgold und das Pigment Ultramarin, das aus Lapislazuli hergestellt wurde.[136]

Die Pigmente, Lehme und Klebstoffe wurden von den Malern selbst zu Malfarben, Grundiermasse und Leimbindungen verarbeitet. Für die Blattmetalle und das Ultramarin, die allein schon aufgrund der strengen Zunftregeln von einwandfreier Qualität sein mussten, lassen sich für Florenz *speziali* nachweisen, die sich ganz dem Handel und der Herstellung eines dieser teuren Produkte widmeten. Die Lieferanten und Produzenten der Blattmetalle nannten sich – wie bereits erwähnt – *battilori*.[137] So bezeichnete sich Bastiano di Giovanni in seiner Steuerdeklaration 1427 als „Bastiano di Giovani che batte l'oro da' dipintori", und seine Spezialisierung ist keine Ausnahme.[138] Nebst Blattgold produzierten die *battilori* auch Blattsilber und *oro di metà*, das aus einer hauchdünnen Schicht Silber und einer darauf eingeschlagenen Schicht aus hauchdünnem Blattgold bestand.[139]

Bei dieser Quellenlage sollten nun doch für die vielverbreitete Annahme, nicht die Maler selbst, sondern weitere *speziali* wären für das Vergolden, Polieren und Punzieren der fertig grundierten Tafel zuständig gewesen, überzeugende Nachweise zu finden sein, die den Goldschläger als Vergolder ausweisen könnten. Doch Jacobsen konkludiert überzeugend:

> Keinen Anhaltspunkt gibt es für die bisweilen geäußerte Meinung, größere Malerwerkstätten hätten eigens Spezialisten für die Grundierung und die Vergoldung, ja auch für das Punzieren der Tafel gehabt. Zumindest sind solche Spezialisten für den hier behandelten Zeitraum unbekannt. Die Florentiner Maler der ersten Jahrhunderthälfte führten solche Arbeiten […] selbst aus. Von Vergoldungsspezialisten kann hier jedenfalls nicht die Rede sein.[140]

136 Für eine Beschreibung des aufwendigen Herstellungsprozesses dieses Pigments siehe Kirby 2000, S. 23.

137 Für den Herstellungsprozess des Blattgoldes ist bis heute die *Schedula Diversarum Artium* (zwischen 1100 und 1120) des Theophilus Presbyter die zuverlässigste Quelle für das Quattrocento. Theophilus beschreibt, wie das Gold mit einem Hammer geschlagen wird und, sobald es dünn genug ist, zwischen zwei Quadrate von rot pigmentiertem Pergament oder Leinen gelegt wird. Das im weiteren Verlauf des Schlagens über die Maße des Pergaments oder Leinens hinausquellende Blattgold wird abgeschnitten und für den nächsten Durchgang aufbewahrt. Siehe Passeri 2015, S. 104; Susan Mosher Stuard, *Gilding the Market. Luxury and Fashion in Fourteenth Century Italy* (The Middle Ages Series), Philadelphia 2006, S. 161. Audiovisuell wurde der Prozess des Goldschlagens in „Der Goldschläger von Schwabach" (Benedikt Kuby, Deutschland 1996) festgehalten. Ich bedanke mich bei Kathrin Harsch für diesen Hinweis.

138 Siehe Jacobsen 2001, S. 147–148; Richard A. Goldthwaite, „An Entrepreneurial Silk Weaver in Renaissance Florence", in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 10, 2005, S. 69–126, hier S. 80.

139 Siehe Kubersky-Piredda 2010, S. 226. Im Deutschen ist die Silber-Gold-Folie unter dem Namen „Zwischgold" bekannt; Cennini nennt das Material „oro di metà". Siehe Kirby 2000, S. 19–20; Cennini/Broecke 2015, S. 130–131, insbes. Anm. 6. In der Tafelmalerei des Quattrocento findet sich *oro di metà* nachweislich bei Gentile da Fabriano. Siehe Ebd., S. 130; Passeri 2015, S. 106.

140 Jacobsen 2001, S. 149. Die zahlreichen Quellen, die Jacobsen zitiert und die diese Konklusion erzwingen, können hier nicht noch einmal angeführt werden. Dennoch sei in aller Kürze angemerkt: Cennino Cennini verwendet in seinem *Libro dell'arte* mehrere Kapitel darauf, zu beschreiben, wie sich Tafeln grundieren, vergolden und punzieren lassen, außerdem merkt er an, was beim Kauf von Blattgold zu beachten ist.

Auch Erling S. Skaug bestätigt – vierzehn Jahre nachdem 1994 sein zweibändiges Werk *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico* erschienen war – ein weiteres Mal, dass weder eine ausreichende Dokumentation noch eine überzeugende Argumentation vorliegt, die darauf hinweisen könnte, dass die Maler nicht selbst Grundierungs-, Vergoldungs- und Punzierungsarbeiten verrichtet hätten:

> Both textual evidence and observation demonstrate that gold tooling is an integral part of the pictorial representation, comprising not just the decoration of haloes and frame borders, but also the desciption of garments, crowns, flower vases and other objects. Their often highly refined execution shows professional skills in drawing and design.[141]

Dass die Maler selbst ihre Tafeln vergoldeten und punzierten, dürfte aufgrund des hier zusammengefasten Forschungsstandes keine neue Erkenntnis sein.[142] Jüngst ergaben röntgenfluoreszenzspektroskopische Studien zur Größe und Platzierung einzelner Blattgoldfolien neue Zuschreibungsmöglichkeiten: „The amount of overlap was found to vary between artists, and the degree of overlap was consistent within the oeuvre of a specific artist",[143] stellt Douglas MacLennan mit seinem Team am Getty Conservation Institute 2019 fest.

Dem Sog der Idee spezialisierter Vergolder und Punzierer hat sich die Goldgrundforschung bis dato dennoch nicht entziehen können. Sie ist der anachronistischen Projektion einer neuzeitlichen Vorstellung von Arbeitsteilung (wissentlich oder unwissentlich) immer wieder aufgesessen und hat den Goldgrund umgehend aus dem Blickfeld der kunsthistorischen Forschung gerückt.[144] Dass auch Cennino Cennini traurig gewesen wäre, hätte er nicht selbst zur Punze greifen können, belegt

Wie das Blattgold geschlagen wird, beschreibt er dagegen mit keinem Wort: „E guarda, quando vuoi cognoscere l'oro, quando il comperi toglilo da persona che ssia buon battiloro. E guarda l'oro che sse 'l vedi mareggiante e tristo, come di carta di cavretto, allora tiello buono: in cornici o in fogliami si passa meglio d'oro più sottile." Veronica Ricotta, *Il „Libro dell'arte" di Cennino Cennini. Edizione critica e commento linguistico*, Milano 2019, S. 230. Dt. Übers.: „Und sieh dich vor, wenn du Gold beim Kaufen erkennen willst, dass du es von einem nähmest, der ein guter Goldschläger sei. Und gib Acht auf das Gold, wenn es wolkig und trübe wie Pergament ist, halte es für gut. Auf Simse und Blattwerk taugt das ziemlich feine Gold besser, aber zu den zarten Einfassungen der Ornamente nimmt man Beizen, dies will ein sehr feines und dünnes Gold sein." Cennini/Ilg 1871, S. 88. Dagegen ist bei Theophilus in der *Schedula diversarum artium* vom Anfang 12. Jahrhunderts sehr wohl zu lesen, wie das Gold in hauchdünne Folien geschlagen werden soll. Dies unterstützt die These Skaugs, dass sich die einzelnen Arbeitsschritte im Laufe der Jahrhunderte auf immer mehr Spezialisten verteilten, bis im 17. Jahrhundert endgültig spezialisierte Vergolder für das Blattgold zuständig waren und auf der Leinwand ohnehin sporadischer und anders mit Blattmetall gearbeitet wurde. Siehe Skaug 2008, S. 574 und 578.

141 Ebd., S. 572–573.

142 Siehe Eva Jullien und Michel Pauly (Hrsg.), *Craftsmen and Guilds in the Medieval and Early Modern periods*, Stuttgart 2016 (darin insbes. den Beitrag von Katalin Prajda, „Goldsmiths, goldbeaters and other gold workers in early Renaissance Florence 1378–1433", S. 195–220).

143 Siehe Douglas MacLennan et al., „Visualizing and measuring gold leaf in fourteenth- and fifteenth-century Italian gold ground paintings using scanning macro X-ray fluorescence spectroscopy: a new tool for advancing art historical research", in: *Heritage Science*, 7, 2019, Art. 25.

144 Siehe Skaug 2008, S. 571 und 574.

eine Stelle in seinem *Libro dell'arte*: „Dieses *granare* [gemeint sind hier diverse Techniken der Blattgoldbearbeitung, Ilg übersetzt mit „Eingraben" bzw. mit „graviren", Anm. d. Verf.], wovon ich zu dir spreche, ist eine der schönsten Techniken, die wir besitzen. Du kannst flach graviren, wie ich dir gesagt habe, und kannst reliefartig graviren. Du kannst mit Geschmack und Phantasie und einer leichten Handführung auf einem Goldgrund Blätterschmuck, Englein und andere Figuren machen, welche im Golde glänzen."[145]

Polimentvergolden

Das *Libro dell'arte* des Cennino Cennini ist für die Rekonstruktion ästhetischer Urteile im Kontext spezifischer Maltechniken im Quattrocento die wichtigste schriftliche Quelle. Cenninis *Libro* hat sich nicht im Original erhalten, ist aber in vier Handschriften überliefert. Das früheste Manuskript, der *Codice Laurenziano* wurde von einem anonymen *stinche* 1437 vollendet und befindet sich heute in der Biblioteca Medicea Laurenziana (Cod. Laurenziano P.78.23). Der *Codice Riccardiano* 2190 aus der Biblioteca Riccardiana geht auf das 16. Jahrhundert zurück, wurde aber nicht als Kopie der Handschrift aus der Biblioteca Laurenziana angefertigt, sondern gilt als unabhängige Überlieferung.[146]

In insgesamt 188 Kapiteln zu Technik und Theorie der Zeichnung, zu Farben und Pinselherstellung, Freskomalerei, Firnissen und Glasmalerei, zu Schminke, Hautpflege und Abgusstechniken gibt Cennino Cennini unzählige Tipps und Tricks, warnt vor Schlampereien und gefährlichen chemischen Reaktionen, kommentiert und beschreibt eigene Erfahrungen und die Erfahrungen anderer.[147] Vieles von dem, worüber Cennini berichtet, lässt sich heute direkt aus kunsttechnologischen Untersuchungen der Tafeln selbst extrahieren, wie sie von Restauratorinnen und Konservatoren mithilfe der sich rapide weiterentwickelnden Technologien durchgeführt werden. Dass die

145 Zit. Nach Albert Ilg, *Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*. Übers. mit Einleitung, Noten und Register vers. Von Albert Ilg, Wien 1871, S. 88–89. Orig.: „Questo granare che io ti dico è de' belli membri che abbiamo e possi granare a disteso, come ti ho detto, e possi granare a rilievo che con sentimento di fantasia e di mano leggera tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell'oro cioè nelle pieghe." Cennini/Ricotta 2019, S. 230. Vgl. Cennini/Broecke 2015, S. 175. Siehe den Abschnitt „Glanzeffekte" auf S. 65–67.

146 Im Folgenden wird aus der neuen und hervorragend kommentierten Edition von Veronica Ricotta zitiert (ich danke Teresa Ende für diesen Hinweis) und bei Bedarf auch die Edition von Lara Broecke hinzugezogen. Für die deutsche Übersetzung wird, wenn nicht anders angegeben, auf die bereits zitierte, leider veraltete Übersetzung von Albert Ilg zurückgegriffen.

147 Siehe Wolf-Dietrich Löhr, „Glieder in der Kunst der Malerei. Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie", in: Ders. und Stefan Weppelmann (Hrsg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, München 2008, S. 13–44, hier S. 24.

quattrocentesken Techniken der Tafelgrundierung, Blattgoldauflage und Temperamalerei im Folgenden dennoch in Anlehnung an das *Libro dell'arte* Denninis beschrieben werden, soll Auskunft über die Handlungsabläufe, den Aufwand und die historischen Werkzeuge geben. Cenninis Kommentare – die ohne Weiteres auch als materialästhetische Stellungnahmen zu verstehen sind – rücken den Goldgrund als Ergebnis eines handwerklich äußerst anspruchsvollen künstlerischen Verfahrens so in ein neues Licht.

In Kapitel 113 erklärt Cennini zunächst, wie eine Holztafel zu glätten und für eine erste Leimschicht zu präparieren ist, die er als „Anregung des Appetits zum Mittagmahl" beschreibt.[148] In Kapitel 114 werden anschließend in Leim getränkte Stoffbahnen auf die Tafel geklebt. Kapitel 115 fordert ein *gesso grosso*, eine gröbere erste Grundierungsschicht, und Kapitel 116 und 117 erläutern die Herstellung und den Auftrag eines feineren *gesso sottile*. Cennini empfiehlt mindestens acht Schichten aufzutragen, „doch kannst du auf die Ebene nie zu viel geben."[149] Das Auftragen der Gessoschichten dauert mindestens einen Tag und kann, wenn nötig, in der Nacht fortgesetzt werden. Das Trocknen der Tafel in der Sonne nimmt mindestens zwei weitere Tage und Nächte in Anspruch.[150] Wie in Kapitel 122 beschrieben, wird nun auf der sorgfältig geglätteten, weißen Grundierung die erste Vorzeichnung gesetzt. Im nächsten Schritt (Kapitel 123) erklärt Cennini, wie die Umrisse der Darstellung anschließend mit einer feinen Nadel in die Grundierung geritzt werden, um jene Flächen zu markieren, die vergoldet werden sollen. Welche Flächen zur Vergoldung vorgesehen waren, wurde somit festgelegt bevor die erste Malfarben überhaupt angerührt worden waren.[151] Auf die zu vergoldenden Flächen wird dann ein braunroter, vorzugsweise „armenischer" Bolus (*bolio armenico*)[152] appliziert (Kapitel 131).[153]

Der Bolus besteht aus einem eisenschüssigen, kalkhaltigen Ton, der laut Cennini mit Eiklar zu vermischen ist.[154] Vier Grundierungsschichten werden

148 Cennini/Ilg 1871, S. 72. Orig.: „E ssai che ffa la prima colla con acqua? Che viene a esse(re) men forte e a punto come fussi digiuno e mangiassi una presa di confetto e beessi un bichiere di vino buono ch'è uno invitarti a disinare così è questa colla: è un farsi accostare il legname a ppigliare le colle e gessi." Cennini/Ricotta 2019, S. 215.

149 [Übers. d. Verf.] Orig.: „Poi ne dà un'altra volta per l'altro verso e per questo modo sempre tenendo il tuo gesso caldo ne dà in su' piani per lo meno otto volte in fogliame e altri rilievi si passa di meno ma in piani non se ne può dar troppo quest'è per cagione de radere che ssi fa poi." Ebd., S. 218.

150 Vgl. „Quando hai finito d'ingessare, che vuole essere finito in un dì e sse bisogna mettivi della notte pur che ttu dia le tue dotte ordinate, lascialo seccare senza sole due dì e due notti per lo meno" Ebd., S. 219.

151 Dies bestätigen auch Entwurfsskizzen, die den Kommissionsverträgen beigefügt werden konnten, um eine Indikation darüber zu geben, wie umfangreich die vergoldete Fläche der Tafel ausfallen würde, da sich der Preis eines Tafelbildes auch über den Gesamtwert des anzuschaffenden Goldes errechnete. Siehe O'Malley 2005.

152 Siehe Cennini/Ricotta 2019, S. 224.

153 In den Kap. 118, 119 und 120 werden Tricks zur Herstellung und Verwendung von *gesso sottile* preisgegeben, die Kap. 124–130 befassen sich mit Techniken zur Herstellung von reliefierten Dekorationen.

154 Zur Entwicklung und Zusammenstellung unterschiedlicher Bolus-Rezepte siehe exemplarisch Anna Bartl und Manfred Lautenschlager, „Die Farben des Goldes. Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters", in: Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im*

4. Antoniazzo Romano, *Christusbüste*, ca. 1491–1495, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 87 × 62 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

aufgetragen, bevor das Blattgold haften kann und der Bolus einen dunkel pigmentierten Farbton aufweist. Aufgrund seiner klebrigen Substanz ermöglicht der Bolus, dass das Blattgold an der Tafel „angeschossen" werden kann. Zweitens erlauben die Bolusschichten das Polieren des Blattgoldes, da der Ton lange formbar bleibt und als nachgiebige Masse dem Goldgrund einen geschmeidigen Grund bietet. (Im Deutschen lassen sich diese Grundierungsschichten in dem Begriff „Poliment" zusammenfassen.) Und drittens unterstützt seine rötliche Färbung die warme Leuchtkraft des Goldes, da das hauchdünne Blattgold bei direktem Lichteinfall Semitransparenzen aufweist, wodurch der getönte Bolus indirekt sichtbar bleibt. In Antoniazzo Romanos Christusbild (Abb. 4) ist gut zu erkennen, wie sich die quadratischen, hauchdünnen Blattgoldfolien dicht aneinanderreihen und die Sicht auf den roten Bolus freigeben, während Überlappungen den Grund rhythmisieren.

Im 134. Kapitel, das die Überschrift „Di che modo si mette l'oro in tavola"[155] trägt, erklärt Cennino Cennini endlich, wie man eine Tafel vergoldet:

> Come viene tempo morbido e umido, e ttu voglia mettere d'oro, abbi la detta ancona riversciata in su due trespoli. Togli le penne tue, spazza bene, togli un raffietto, va con legger mano cercando in campo del bollo se nulla p[*ri*]uzza e nocciolo o granellino vi fusse, mandalo via. Piglia una pezza di lesca [*o*] di panno lino, e va brunendo questo bolio con una santa ragione; ancora brunendolo con dentello, non può altro che giovare.[156]

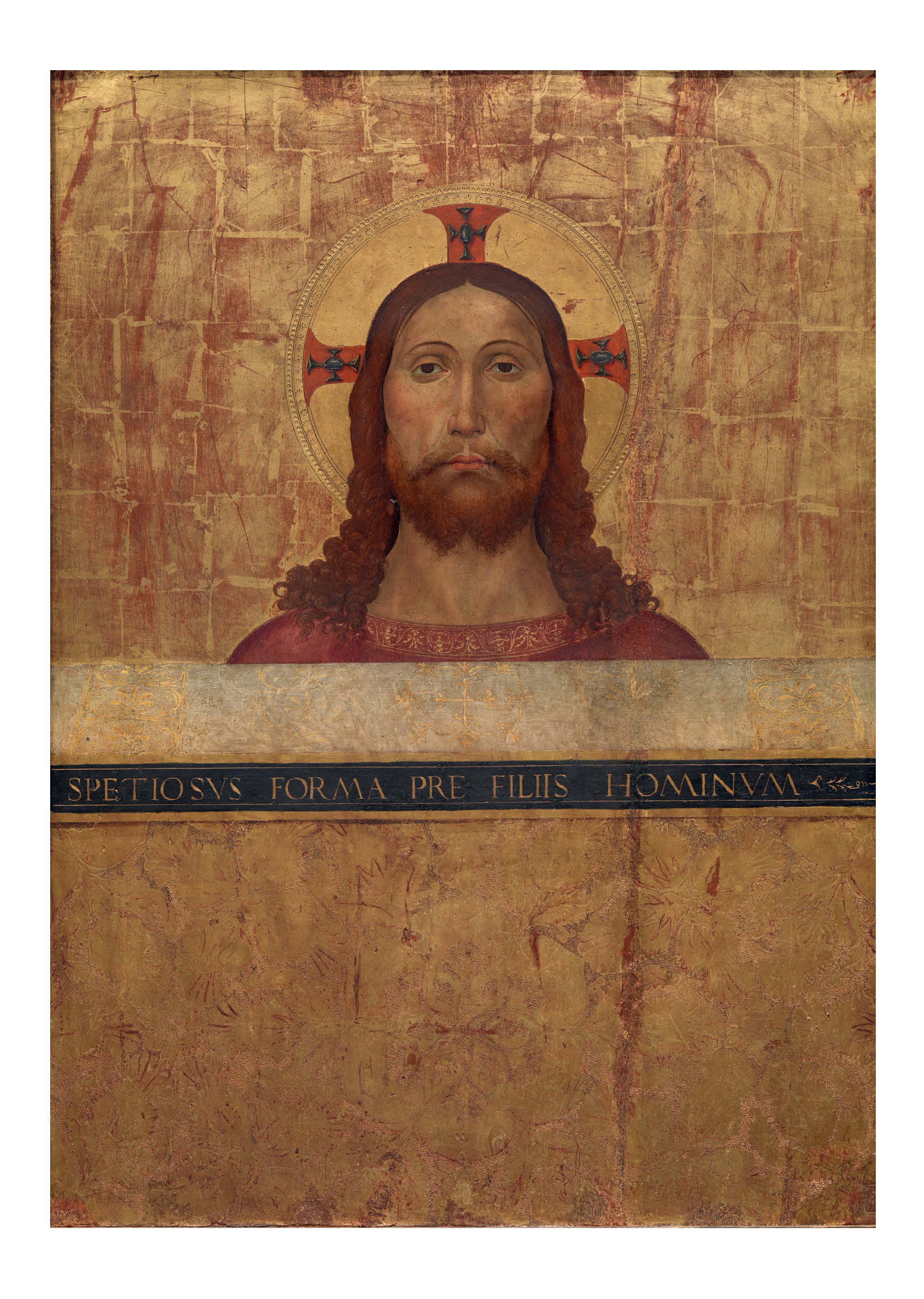
Lara Broecke kommentiert, dass feuchtes Wetter ein zu schnelles Trocknen des Bolus verhindert und deswegen vorteilhafte Auswirkungen auf das Endresultat hat. Außerdem sorgt eine hohe Luftfeuchtigkeit dafür, dass das Wasser, das nun zum Anschießen des Blattgoldes auf den Bolus gegeben wird, weniger schnell vaporisiert. Cennini selbst beschreibt diesen Schritt wie folgt:

> Quando l'hai così brunito e ben netto togli un migliuolo presso che pieno d'acqua chiara ben netta e mettivi dentro un poca di quella tempera di quella chiara dell'uovo; e sse fusse

Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, (Akten des 13. Mediävistenverbandes), Bd. 1, Berlin 2011, S. 275–282.

155 Cennini/Ricotta 2019, S. 225.

156 Ebd., S. 225–226. Dt. Übers.: „Wenn ein mildes und feuchtes Wetter eintritt und du willst vergolden, so lege deine Tafel umgekehrt auf zwei Dreifüße. Nimm deine Federn und putze sie gut, nimm ein Raffietto und fahre mit leichter Hand über den Bolus auf der Fläche hin. Wenn nirgends ein Fleck, keine Rauheit oder Körner sind, lege es (das Eisen) weg. Nimm ein Stück von grober Leinwand und glätte damit den Bolus mit wahrer Andacht. Glätte ferner auch noch mit dem Zahne, es kann nur von Nutzen sein." Cennini/Ilg 1871, S. 83. Broecke beschreibt den „Raffietto" als „a tool the size of a chisel, used for carving fine details into gesso" Cennini/Broecke 2015, S. 152, Anm. 6.


SPETIOSVS FORMA PRE FILIIS HOMINVM

niente stantìa, tanto è migliore. Rimescola bene in nel migliuolo con la detta acqua, tolle un pennello grossetto di varo fatto di *punte* di codole, come dinanzi ti dissi. Tolli il tuo oro fine e con un paro di mollette, *overo* pinzette, piglia gentilmente il pezo dell'oro. Abi una cartella tagliata di quadro maggior che 'l pezo dell'oro, scantonata da ogni cantone; tiella in man sinistra e con questo pennello con la man diritta bagna sopra il bolo tanto quanto dè' tenere il detto pezo d'oro che hai in mano. E qualivamente bagna, che non sia più quantità d'acqua più inn un luogo che inn un altro. *Poi gentilmente acosta l'oro* a l'aqua sopra il bolio ma fa che ll'oro esca fuora della carta una corda, tanto che lla paletta della carte non si bagni. Or come hai fatto che ll'oro tocchi l'acqua, di s[u]bito e presto tira a tte la mano con la paletta; e sse vedi che ll'oro non sia in tutto acostato all'acqua togli un poco di bambagia nuova e, lleggeri quanto puoi al mondo, calca il detto oro e ccosì metti per questo modo degli altri.[157]

Wer selbst einmal vergoldet hat, macht die Erfahrung, dass sich die handelsüblichen Blattgoldfolien, die heute circa vier Mal dünner sind als die Blattgoldfolien um 1400,[158] zu dünn sind, um sich von einer Pinzette heben zu lassen. Statt einer kleinen *paletta della charte* kommt heute nicht nur der flache, breite Anschießer aus Eichhörnchenhaar, sondern auch ein Vergoldermesser zum Einsatz, mit dem die Blattgoldfolien aus den Büchlein à 100 Blatt gehoben und bei Bedarf zu kleineren Vierecken zugeschnitten werden können. Cennini fährt fort:

> E quando bagni per lo secondo pezo guarda d'andare col pennello sì rasente il pezo mettuto, che ll'aqua non vada di sopra; e ffa che sopra ponga con quel che metti quel ch'è messo una corda, prima alitando sopra esso, perché l'oro s'attacchi in quella parte dove sopra posto prima. Come hai mettudo da ttre pezi, poi ritorna a

157 Cennini/Ricotta 2019, S. 226. Dt. Übers.: „Hast du so nun geglättet und rein gemacht, so nimm ein Glas beinahe ganz mit reinem Wasser gefüllt und gib ein Bischen von jener Eiklärtempera hinein, und wenn es eine ganz unverdorbene ist, um so besser. Mische sie tüchtig in dem Glase mit dem erwähnten Wasser. Nimm einen groben Pinsel von Eichhörnchenhaar, aus den Spitzen der Schwänze gemacht, wie ich vorher dir beschrieben habe, nimm dein feines Gold und fasse sachte mit einem Paar Zängelchen oder Pincetten das Stück Gold. Habe ein viereckig geschnittenes Blatt Papier, grösser als das Stück Gold, allerseits abgekantet. Halte es in der Linken, und befeuchte mit dem Pinsel in der Rechten den Bolo solange, als er braucht, um das Stück Gold zu halten, welches du in der Hand hältst. Und befeuchte gleichmässig, so dass nicht auf einem Orte mehr Wasser sei als an dem andern. Nähere dann geschickt das Gold dem Bolus, siehe aber, dass das Gold eine Saite breit über das Papier herausstehe, so dass die Unterfläche des Papiers nicht nass werde. Wenn du es nun erreicht hast, dass das Gold das Wasser berührt, so ziehe schnell und plötzlich die Hand mit dem Blatte weg. Und wenn du bemerkst, dass das Gold nicht in allem sich dem Wasser angepasst habe, so nimm ein wenig frische Wolle, und so leicht als du nur im Stande bist, presse das Gold nieder. Und auf diese Weise bringe die andern Stücke an." Cennini/Ilg 1871, S. 83–84.

158 Während aus Plinius' *Naturalis Historia* hervorgeht, dass im 1. Jahrhundert Blattgold auf 1/4000–1/3300 mm geschlagen wurde, betrug das Blattgold um 1400 ca. 1/2550–1/3700 mm, während Blattgold im 21. Jahrhundert nur noch 1/10.000 mm dünn ist. Siehe Kubersky-Piredda 2010, S. 228. In Lorenzo Monacos Verkündigungstafel vom um 1410–1415 (Galleria dell'Accademia, Florenz) wurden im ED-XRF-Verfahren 0,8 bis 1,2 mm gemessen. Siehe Giovanni Bucollieri et al., „Gold leafs in 14th century Florentine painting", in: *ArcheoSciences*, 33, 2009, S. 405–408.

calcare con la bambagia il primo, alitando sopr'esso; e dimosteràtti se ha di bisogno di niuna mende […][159]

Wie Cennini beschreibt, ist während dieses Prozesses der menschliche Atem eine wichtige Arbeitshilfe. Er empfiehlt, den Atem einzusetzen, um Unebenheiten nachzuspüren und das wortwörtlich hauchdünne Blattgold richtig zu positionieren. Die Erfahrung zeigt, dass sich das Anpusten des Goldes aus dem richtigen Winkel auch auf dem Vergolderkissen zum Glätten des Goldes vor dem Anschießen als nützliche Hilfe erweist. Das Vergolderkissen aus Kalbsleder, zu dessen Beschreibung Cennini nun übergeht, ist noch heute in sehr ähnlicher Gestalt und Ausführung erhältlich:

[…] allora *aparechia* un cuscinello grande come un mattone, over pietra cotta, cioè un'asse ben piana. Confittovi su un cuoio gentil ben bianco nonn unto, ma di que' che ssi fa i soiatti, chiavalo ben distesamente e rriempi tra llegno e il cuoio di cimatura. Poi in su questo tale cucinello mettivi su per un pezo d'oro ben disteso; e con una mela ben piana taglia il detto oro a pezuoli come per bisogno ti fa alle mende che rrimangono. Abbi un pennelletto di varo con punta e colla detta tempera bagna le dette mende e così bagnando co' labri un poco di capo l'asticciuole del pannello, sarà sofficiente *a pigliare* el pezzolino dell'oro e metterlo sopra la menda. Quanto hai fornito i pian ben che tte sta di mettervi sicché per quel dì il possa brunire come ti dirò quando hai a mettere cornici o ffogli e guarda di cogliere i pezzetti così come fa il maestro che vuole inselliciare la via, acciò che sempre vadia rispiarmando l'oro il più che puoi faccendone masserizia e coprendo con fazuoli bianchi quell'oro che hai mettudo.[160]

So endet der Abschnitt, in dem Cennini das Vergolden einer Tafel beschreibt mit dem Hinweis, sowohl das überschüssige

159 Cennini/Ricotta 2019, S. 226. Dt. Übers.: „Und wenn du für das zweite Stück feucht machst, so hüte dich, mit dem Pinsel so dicht an das schon aufgesetzte Stück zu streifen, dass das Wasser darüber hinaustrete. Und lasse eines eine Saite breit das andere decken, indem du zuerst darüber hauchest, damit das Gold an den Stellen hafte, wo bereits eines aufgelegt worden. Wenn du drei Stücke angebracht hast, fange wieder an, das erste mit Wolle zu drücken, indem du darüberhinhauchest und es wird dir zeigen, ob noch irgend ein Fehler vorhanden." Cinnini/Ilg 1871, S. 84.

160 Cennini/Ricotta 2019, S. 226–227. Dt. Übers.: „Dann richte dir ein Kissen von der Grösse eines Backsteins oder Ziegels, nämlich ein ebenes Brett, darauf befestige ein feines Leder, schön weiss, ohne Flecken, nämlich von dem, woraus man Stiefel verfertigt. Nagle es überall gut an und fülle zwischen Holz und Leder ein wenig Scheerwolle. Dann lege auf diesen Polster ein Stück Gold ausgebreitet hin, und schneide mit einem flachen Messer das Gold in Stückchen, wie du bedarfst. Für die mangelhaften Stellen, welche bleiben, nimm einen kleinen gespitzten Pinsel von Eichhörnchenhaar und benetze diese Stellen mit der erwähnten Tempera und, indem du ein wenig mit den Lippen Speichel auf den Pinselstiel bringst, wird es genügen, das Stücklein Gold zu nehmen und auf die fehlerhafte Stelle zu setzen. Wenn du mit den Flächen wohl zu Ende gekommen, so dass es für einen Tag zu glätten bereitet ist, (was ich dir zeigen werde, wenn du Simse und Blattwerk zu vergolden hast), so sammle die Stückchen, wie es der Meister macht, welcher die Strasse pflastern will, damit stets das Gold geschont werde, mit der grössten Sparsamkeit. Und bedecke das aufgeklebte Gold mit weissen Tüchlein." Cennini/Ilg 1871, S. 84–85.

als auch das nun an der Tafel haftende Blattgold möglichst behutsam zu behandeln und mit weißem Stoff abzudecken.[161]

Auf die Materialeigenschaft der Verletzlichkeit und Formbarkeit, der „malleability"[162] des Goldes ist in der Goldgrundforschung vielfältig aufmerksam gemacht worden. Die Flexibilität des Materials ermöglicht erst die Herstellung hauchdünner Blattgoldfolien, und auf der Tafel bleibt die Elastizität durch die Applikation auf das nachgiebige Poliment zugunsten zukünftiger Punzierungen zunächst erhalten. Dennoch stellt sich die Frage, wie und ob sich die Formbarkeit des Goldes in besonderer Weise von anderen künstlerischen Materialien unterscheidet. Oder – um es in Anlehnung an Anna Degler und Iris Wenderholm auszudrücken: Liegt nicht gerade in seiner Veränderbarkeit das „Wesen jedes künstlerisch genutzten Materials"?[163]

Ann-Sophie Lehmann hat darauf hingewiesen, dass das aristotelische „hylemorphe" Konzept, das zwischen *hyle* (*ὕλη*), *morphē* (μορφή) und *téchne* (τέχνη) und in seiner neuzeitlichen Rezeption zwischen formbarer Urmaterie oder Substanz, Form und Technik unterscheidet, insbesondere in der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne und Postmoderne die Überwindung des Materials im künstlerischen Schaffensprozess impliziert habe.[164] Das Material, so die neuzeitliche Vorstellung, sei im Prozess zu bändigen, während sich in der Bändigung die wahre schöpferische Kraft des Kunstschaffenden manifestiere. Aus kunsthistorischer Perspektive erscheint sofort evident, dass ein solcher „Bändigungsanspruch" der zur Verfügung stehenden Materialien nicht geeignet ist, die Arbeit der *dipintori* adäquat zu beschreiben – so die Schlussfolgerung, die sich auch aus quattrocentesken Quellen ableiten lässt. Blattgold und Pigmente, Leime und Lehme, Holzarten und Werkzeuge, Pinsel und Poliersteine sind von besserer oder schlechterer Qualität und haben je ihre eigenen Grenzen und Möglichkeiten. Innerhalb dieser Grenzen und Möglichkeiten entsteht jener Raum, der im Bild seine Form findet, und damit zugleich der Raum, der in den drei Teilen dieses Buches zum Gegenstand eines Nachdenkens über das Verhältnis von Goldgrund, Bildfläche und Bildraum geworden ist.

Pavel Florensky leitet diesen Möglichkeitsraum am Beispiel der byzantinischen Ikone direkt aus Material und Technik ab:

161 Ich bedanke mich herzlich bei Kathrin Harsch und Franca Mader von der Hochschule der Künste Bern für die Gelegenheit, Techniken der Polimentvergoldung gemeinsam mit Studierenden der Universität Bern selbst auszuprobieren.
162 Siehe exemplarisch Gerbron 2016, S. 138; Kim 2019, S. 199, Kim 2022, S. 16, 60 und 63.
163 Degler/Wenderholm 2016, S. 443.
164 Siehe Lehmann 2012, S. 70.

> In the iconpainting process, the golden color of superqualitative existence first surrounds the areas that will become the figures, manifesting them as possibilities to be transfigured so that the abstract non-existents become concrete non-existents; i.e., through the gold, the figures become potentialities. These potentialities are no longer abstract, but they do not yet have distinct qualities, although each of them is a possibility of not any but of some concrete quality. Τὸ οὔχ ὄν (the non-existent) has become τὸ μὴ ὄν (the potential). Technically speaking, the operation is one of filling in with color the spaces defined by the golden contours so that the abstract white silhouette becomes the concrete colorful silhouette of the figure – more precisely, it begins to become the concrete colorful silhouette of the figure. For at this point, the space does not yet possess true color; rather, it is only not a darkness, not wholly a darkness, having now the first gleam of light, the first shimmer of existence out from the dark nothingness.[165]

Voraussetzung für die Bestimmung dieses Potenzials ist eine Möglichkeitseinschätzung, die nicht rein subjektiv-materialästhetischer Natur sein kann, sondern aus einer handfesten, historisch informierten Materialkenntnis gespeist wird.[166]

Glanzeffekte

Kaum ein Goldgrund zeigt sich als glatte Blattgoldfläche. Bastian Eclercy hat 2007 anhand von Cennino Cenninis *Libro dell'arte* und unter Berücksichtigung der Studien von Mojmír Frinta, Joseph Polzer und Erling S. Skaug[167] eine neue Terminologie für die deutschsprachige Kunstgeschichte vorgeschlagen,[168] die drei unterschiedliche Goldgrundbearbeitungstechniken berücksichtigt. Eclercy unterscheidet zwischen der

165 Pavel A. Florensky, *Iconostasis* [1922], übers. aus dem Russischen von Donald Sheehan und Olga Andrejev, Crestwood NY 1996, S. 138.

166 An dieser Stelle sei auf das bereits zitierte Buch *Groundwork: A History of the Renaissance Picture* verwiesen, das die künstlerische Arbeit am und mit dem Grund als „groundwork" versteht und in den Fokus rückt: „The ground marks the moment where the picture *begins*, by serving a painting's generating medium and a point of departure. […] This book […] aims to understand *what* the ground wants of the picture, in respect to its status as physical object, site of representation, and focus of critical reflection." Kim 2022, S. 7 [Hervorhebg. im Orig.]. Die vorliegende Studie verschreibt sich, wie bereits erläutert, einem durchaus verwandten Ziel.

167 Unter den Studien dieser drei Protagonisten der Erforschung der Blattgoldbearbeitung im Tafelbild wäre zuerst auf das bereits erwähnte zweibändige Werk *Punch Marks from Giotto bis Fra Angelico. Attribution, Chronology and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting* von Erling S. Skaug zu nennen (Skaug 1994). Siehe ergänzend dazu: Erling S. Skaug, „More Cenniniana. Technical Notes on the Origin and Purpose of ‚Il libro dell'arte'", in: *Arte Cristiana*, 98, 2010, S. 81–88; Skaug 2008 (diskutiert im Abschnitt *Battilori e botteghe*) sowie Erling S. Skaug, „Punch Marks – What Are They Worth? Problems of Tuscan Workshop Interrelationships in the Mid-Fourteenth Century. The Ovile Master and Giovanni Da Milano", in: Henk W. van Os und Johan R. J. van Asperen de Boer (Hrsg.), *La Pittura del XIV e XV Seculo. Il Contributo dell'Analisi Tecnica alla Storia dell'Arte*, (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), Bologna 1983, S. 253–282. Siehe Mojmír S. Frinta, *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting. Part I. Catalogue Raisonné of all Punch Shapes*, Prag 1998; Joseph Polzer, „A Question of Method. Quantitative Aspects of Art Historical Analysis in the Classification of Early Trecento Italian Painting Based on Ornamental Practice", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49 (1), 2005, S. 33–100.

168 Siehe Bastian Eclercy, *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Diss. Münster 2007.

Punktierung, der Punzierung und der Ritzung und weist darauf hin, dass der von Cennini benutze und vielzitierte Begriff *granare* nicht als Oberbegriff dieser Techniken verwendet werden darf, sondern – von *granum* oder *grano* – sich noch am ehesten mit „körnen" übersetzen lässt und das Punktieren der Blattgoldoberfläche mit kleinen, runden Stichpunkten beschreibt:[169] „con istampe minute che brillino come panìco".[170]

Die umfangreichen Sammlungen der Motivstempel, wie sie Skaug im Jahr 1994 und Frinta im Jahr 1998 vorlegten, sind nicht zuletzt darauf ausgerichtet, anhand der in den Goldgrund geprägten Kreis-, Blumen-, Dreipass-, Vierpass-, Sechseck-, Rosetten- und Fleur-de-Lys-Punzen sowie anhand der Punktierungen durch Punzierrädchen Vernetzungen zwischen Künstlern und Werkstätten offenzulegen und neue Zuschreibungen zu ermöglichen.[171] Eine Erweiterung dieser Möglichkeiten bieten seit jüngster Zeit auch digitale 3D-Mikroskopie-Verfahren zur qualitativen und quantitativen Analyse von *punch marks*.[172] Wenngleich sich keine historischen Punzen erhalten haben, ermöglichen die bildgebenden Daten dieser Untersuchungen so erstmals Rekonstruktionen der Motivstempel selbst. Die freihändige Bearbeitung des polierten Goldgrundes durch Ritzungen wird – im Gegensatz zum Punktieren (*granare*) und Punzieren (*stampare* oder *adornare* [*d'altre stampe*]) – von Cennini nicht beschrieben,[173] lässt sich aber an zahlreichen Tafelbildern des Quattrocento nachweisen. Meist sind es Engel, die sich im Lichtspiel aus dem Goldgrund herauslösen und dynamisch in Erscheinung treten.[174]

Bei Fra Angelico finden sich keine mit freier Hand in den Goldgrund geritzten Zeichnungen. Auch punzierte Motivstempel zeigen sich in seinen Werken nur vereinzelt und kommen – wenn überhaupt – nur in Nimbendekorationen und an Mantelsäumen vor. Dass Fra Angelico jedoch sehr wohl ein Meister der Blattgoldbearbeitung war und sein Können

169 Vgl. *stippling* (Skaug) und *dotting* (Polzer).

170 Cennini/Ricotta 2019, S. 230. Dt. Übers.: „mit kleinen Punzen, so dass sie glänzen wie Hirsekörner" [Übers. d. Verf.] Vgl. Cennini/Ilg 1871, S. 88 und Cennini/Broecke 2015, S. 175. Siehe Bastian Eclercy, „‚Granare'. Zur Historischen Terminologie des Goldgrunddekors im Traktat des Cennino Cennini", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 51 (3), 2007, S. 539–554, hier S. 546. Für Beispiele siehe u. a. Skaug 1994, Bd. 2, Abb. 16.

171 Siehe auch MacLennan et al. 2019.

172 Siehe Ilaria Cacciari et al., „3D Digital Microscopy for Characterizing Punchworks on Medieval Panel Paintings", in: *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 7 (4), 2014, S. 1–15.

173 Cennini verwendet die Verben *grattare* (Broecke übersetzt mit „to scratch") und *disegnare*, allerdings nur im Kontext der Umriss-Ritzungen und Vorzeichnungen in bzw. auf die Grundierung. Siehe Cennini/Broecke 2015, S. 26, Anm. 16.

174 Ikonographische Deutungsansätze zu diesem Phänomen finden sich u. a. bei Beer 1983; Kim 2019, Kim 2022. Zur freihändigen Metall- und Blattgoldbearbeitung siehe auch Norman Muller, „In a New Light. The Origins of Reflective Halo Tooling in Siena", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 75 (2), 2012, S. 153–178; Vera-Simone Schulz, „Schriftgestöber und geritztes Gold. Orientalisierende Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei um 1300", in: Wilfried E. Keil et al. (Hrsg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit*, Berlin et al. 2018, S. 215–244.

im Goldgrund entfaltete, zeigt sich zuerst und zunächst in seiner filigranen Linienführung. Ein großflächiges, feingliedriges Liniennetz ist prominent in seiner goldenen Altartafel für Santa Maria e Sant'Egidio sichtbar, die sich heute in den Gallerie degli Uffizi befindet (Abb. 61). Fra Angelico trassiert diese Linien in den Goldgrund: Während bei der Ritzung der Goldgrund mit einer feinen und spitzen Nadel aus Silber oder Messing aufgeritzt und damit verletzt wird, wird die trassierte Linie mit einem stumpferen Werkzeug in das Gold geprägt.[175] Durch gleichzeitiges Eindrücken und Ziehen wird die Blattgoldauflage so geweitet.[176] So eignet sich die Trassierung in besonderer Weise zur Darstellung kostbarster Gold-Seide-Stoffe sowie zur Darstellung von Lichtstrahlen.[177] Wie aus den nächsten Kapiteln noch hervorgehen wird, sind es in den Tafelbildern Fra Angelicos keine Punzierungen und Ritzungen, sondern Punktierungen und Trassierungen, die Glanzeffekte erzeugen.

Ornament und Faltenwurf

Zwei Interpretationsansätze des Goldgrundes dominierten die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Anders als er selbst beabsichtigt hatte, prägte Alois Riegl eine Lesart des Goldgrundes als „idealer Raumgrund", während Ellen J. Beer überzeugend für die Interpretation des Goldgrundes als Materialevokation warb.[178] Dass diese beiden Pole ihre Entsprechungen im bildtheoretischen Gegensatzpaar des Mimetischen und der Selbstreferenzialität finden, soll im Folgenden erläutert werden. Dabei wird gezeigt, dass sich beide Ansätze nicht als Widerspruch gegenüberstehen, sondern prononcieren, was im Goldgrund selbst bereits angelegt ist: Bastian Eclercy argumentierte in seinem bereits zitierten Aufsatz 2007 dafür, dass die Auffassung des Goldgrundes als Fläche (*campo d'oro*)[179] eine ideengeschichtliche Voraussetzung für dessen Ornamentierung darstelle.[180]

175 Laut Bastian Eclercy hat sich der „wenig anschauliche Terminus" (Eclercy 2007a, S. 248–249) nicht durchgesetzt. In *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*, Bd. 1, von 2002 wird der Begriff jedoch noch verwendet. Siehe Kühn et al. 2002, S. 197–198. Auch in der umfangreichen Publikation der kunsttechnologischen Untersuchungen zur Kölner Tafelmalerei des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud wird der Begriff verwendet und (nicht immer konsequent) von der „Ritzung" unterschieden. Allerdings berufen sich die Autor:innen hier nicht auf historische Quellen, sondern leiten Begriffe aus dem Material selbst her, ganz im Sinne des Projekttitels „Die Sprache des Materials". Siehe Katja von Baum, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Doerner Institut & Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), *Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom „Meister der heiligen Veronika" bis Stefan Lochner*, Berlin/München 2013.

176 Spätestens Rolf E. Straub (1984) und Erling S. Skaug (1994) hatten diese Differenz herausgestellt, indem sie begrifflich zwischen *incisions* (Ritzungen) und *indentations* (Trassierungen) unterschieden. Siehe Rolf E. Straub, „Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters", in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 179; Skaug 1994, Bd. 1, S. 62.

177 Siehe Kap. 1, S. 104–107 sowie Kap. 6, S. 267–269.

178 Siehe die Abschnitte „Idealer Raumgrund (1901)" und „Der Goldgrund ist vorrangig Materie (1983)".

179 Zum *campo* siehe Kap. 1, S. 79–113.

180 Siehe Eclercy 2007b, S. 541 und 547.

5. Fra Angelico, *Verkündigung und Anbetung der Könige*, ca. 1424–1434, Tempera, Lüster und Gold auf Holz, 87 × 50,7 cm (mit Rahmen), 42 × 24,2 cm (Malfläche). Museo di San Marco, Florenz

Zierbänder[181] in Goldgrunddekors betonen den materiellen Wert des Goldgrundes. Die punktierten, punzierten oder geritzten Borten nehmen dabei keinen Bezug auf den dargestellten Bildraum, sondern orientieren sich dezidiert an der Bildfläche. Dass Golddekors jedoch nicht nur reziprok auf ihre eigene goldene Materialität verweisen, hat Claudia Blümle in ihrer grundlegenden Studie „Glitzernde Falten. Goldgrund und Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei“ anhand zweier Tafeln von Konrad Witz (1400–1445) und Stefan Lochner (1410–1451) gezeigt. Punktierungen, Punzierungen und lasierende Lüsterfarben erstrecken sich über die gesamte Fläche des Goldgrundes, bleiben dabei aber nicht auf der Bildfläche verhaftet, sondern formieren sich zu einem mimetisch-naturalistisch inszenierten Vorhang:

> Aufgrund seiner Zweidimensionalität trägt der Vorhang [in der *Verkündigung* an der Außenseite des Altars der Stadtpatrone von Stefan Lochner, Anm. d. Verf.] die Funktion des Goldgrundes in sich, während er zugleich an den über die Bodenfliesen und hölzernen Deckenbalken zentralperspektivisch konstruierten Raum gebunden ist. Das goldene Textil verstellt den Blick in die Raumtiefe; dadurch wird die Raumkonstruktion unterbrochen und die Oberfläche als Fläche im Bild rehabilitiert.[182]

Die Goldvorhänge der Innenseite des *Heilsspiegelaltars* von Konrad Witz (um 1435, Kunstmuseum Basel) und der *Verkündigung* an der Werktagsseite des *Altars der Stadtpatrone* von Stefan Lochner (um 1442, Hohe Domkirche Sankt Petrus, Köln) führen vor Augen, dass der Goldgrund in seinem jeweiligen Kontext und je nach Beschaffenheit – im wörtlichsten Sinne je nach Ausprägung durch Punze, Pinsel, Stempel und Griffel – reziprok auf seine eigene Materialität verweisen kann, während er gleichzeitig mimetisch und damit offensichtlich als goldener Vorhang in Erscheinung tritt. Als zweidimensional zu rezipierender Goldgrund auf der Fläche trägt das Blattgold die Formfunktionalität des Goldgrundes in sich, während er als Vorhang nicht an der Bildfläche, sondern an den geometrisch-perspektivisch konstruierten Bildraum gebunden ist.

Diese Dynamiken verhandelt Fra Angelico auch in seiner kleinen *Verkündigung* mit der Anbetung der Könige, die sich im Museo San Marco in Florenz befindet (Abb. 5). Die Bildfläche

181 Cennini nennt sie *fregi*. Siehe ebd., S. 547.
182 Claudia Blümle, „Glitzernde Falten. Goldgrund Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei“, in: Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters (Hrsg.), *Szenen des Vorhangs. Schnittflächen der Künste*, Freiburg et al. 2008, S. 45–66, hier S. 52. Siehe ferner Claudia Blümle und Beat Wismer (Hrsg.), *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf, München 2016.


AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM BEDITA TU

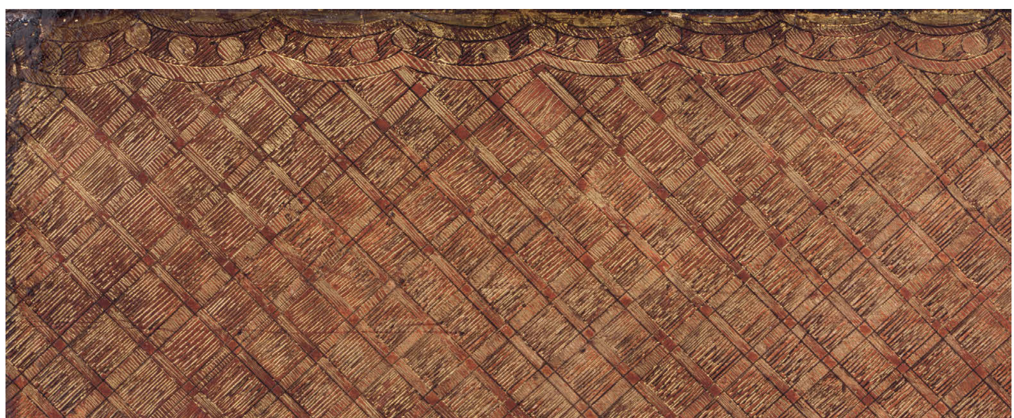


6. Fra Angelico, *Verkündigung und Anbetung der Könige,* ca. 1424–1434, Detail Abb. 5

wird von einem Goldgrund dominiert, der sich auf den zweiten Blick jedoch als Vorhang zu erkennen gibt.[183] An filigranen Ringen und an einer Vorhangstange befestigt, bildet der Vorhang den Hintergrund für die sich zwischen dem Engel Gabriel, der Jungfrau Maria und Gottvater abspielende Inkarnation: Aus einem aus einem blauen, von Cherubim bevölkerten Himmel sendet Gottvater die Taube des Heiligen Geistes zu Maria hinab (Abb. 6). Dass der Goldgrund als Vorhang jedoch nicht an die Ikonographie der Verkündigung und Inkarnation gebunden ist, zeigt eine kleine Darstellung der Krönung Mariens, die sich heute im Cleveland Museum of Art befindet (Abb. 7). Auch hier setzt Fra Angelico den Goldgrund als geometrisch gemusterter Vorhang ins Bild, der parallel zur Bildfläche am oberen Bildrand aufgehängt wurde. Rote Lüsterfarbe betont das diagonale Muster des Stoffes, während oben nur an wenigen Stellen planes Blattgold hinter dem Vorhang hervorscheint (Abb. 8).

Zu einem blinden Fleck der Kunstgeschichte konnte der Goldgrund auch deshalb werden, weil die „Ausprägungen" des Goldgrundes nur selten an einem Ende der beiden Pole von

183 Siehe Nathaniel Silver (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 150–155. Der ikonographischen Bedeutung des Vorhangs im Kontext der Ikonographie der Verkündigung an Maria als Verweis auf ihre Tätigkeit des Spinnens der Purpurwolle des Tempelvorhangs (nach dem Protoevangelium des Jakobus und dem Pseudo-Matthäus-Evangelium) sowie auf das Zerreißen des Vorhangs im Moment des Kreuztodes Christi kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Siehe dazu Otfried Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19 f. und 10,19 f.*, Tübingen 1972; Marius Rimmele, „Der verhängte Blick. Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und das Motiv des zweiten Vorhangs", in: David Ganz und Thomas Lentes (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 164–181.



7. und 8.
Fra Angelico,
Marienkrönung,
ca. 1425, Mischtechnik mit
Gold auf Holz,
27 × 37,2 cm (Malfläche). Cleveland
Museum of Art,
Cleveland

Mimesis und Material verortet werden können, sondern fluktuierend im breiten Spektrum *zwischen* „Ornament“ und „Faltenwurf“, das heißt zwischen Bild*fläche* und Bild*raum* ihre Form annehmen.[184]

Transformation(en)

Die vorliegende Studie befasst sich weder mit dem Goldgrund als Ornament noch mit dem Goldgrund als Faltenwurf. Ziel der Untersuchung ist es vielmehr, Blattgoldapplikationen aus ihrem genealogisch-teleologischen Zeitverständnis herauszulösen, um den sogenannten „Goldgrund“ nicht als Motiv, sondern als konkrete Form einer Vielzahl singulärer historischer Momente in den Blick zu nehmen. So befasst sich diese Studie auch *nicht* mit der Frage nach dem vermeintlichen Verschwinden des Goldgrundes in der Zeit zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert.

Historiographisch betrachtet zählt Gustav Friedrich Waagen 1822 vermutlich zu den ersten Kunsthistorikern, die diesen Prozess nördlich der Alpen beobachten wollten:

> J. v. Eyck war nämlich ohne Zweifel auch der erste in den Niederlanden, welcher sich des Goldgrundes, der in allen anderen Schulen bekanntlich die Stelle der Luft und des Hintergrundes einnimmt, entäußerte. […] Hieraus ergibt sich dann zugleich, dass die Linienperspektive, die sich in seinen Gemälden auf diejenigen Gegenstände angewandt findet, welche er an die Stelle des Goldgrundes setzte, als seine Erfindung anzusehen ist.[185]

Das Verschwinden des Goldgrundes sollte daraufhin nicht nur mit der Erfindung der Linearperspektive, sondern auch mit der Erfindung der Ölmalerei begründet werden. Jacob Burckhardt schreibt in seiner posthum erschienenen Abhandlung *Das Altarbild* von 1889: „das Altarblatt, jetzt völlig vom Goldgrund losgesprochen, ist die Geburtsstätte der wahren *Luft* und der wahren *Wolken* in der Malerei gewesen, ja auch die *Landschaft* ist nur hier zu einem so schönen und feierlichen Dasein gelangt, wie es bei vorzüglichen Meistern der Spätzeit des XV. Jahrhunderts, und dann allerdings auch in Hausandachtsbildern aufweist.“[186]

184 An dieser Stelle sei erneut auf Wolfgang Schöne verwiesen, der bereits 1954 bemerkte: „Der Goldgrund ist als Spender eines irrealen Lichtglanzes auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin *offen*.“ Schöne 1954, S. 25 [Hervorhebg. im Orig.]. Siehe den Abschnitt „Eigenlicht und Sendelicht (1954)“ auf S. 34–37. David Young Kim widmet dem Goldgrund und seinem mimetischen Potential einen Abschnitt in seinem Buch *Groundwork* und beschreibt am Beispiel von Gentile da Fabriano „the capacity of gold ground to achieve a middle way between always latent potentiality and full actuality.“ Kim 2022, S. 60.

185 Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822, S. 131–132.

186 Jacob Burckhardt, *Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*

Und Wolfgang Schöne formuliert in einem prägnanten Satz: „In der Malerei des 15. Jahrhunderts treten Gold und Goldgrund immer seltener auf, bis sie nach 1500 endgültig verschwinden (nur im Bildrahmen hat sich das Gold als ‚Fassung' bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten)."[187]

Erst Lois Heidmann Shelton trägt in ihrer Dissertation *Gold in Altarpieces of Early Italian Renaissance* von 1987 zum ersten Mal systematisch jene Gründe zusammen, die für den nach und nach durch andere Bildelemente wie Vorhänge, Landschaften, Himmelsdarstellungen oder Architekturen substituierten Goldgrund verantwortlich sein sollen und fasst unter Bezugnahme auf Michael Baxandalls *Painting and Experience* (1972) zusammen:

> Art historians who see the change primarily as a stylistic phenomenon argue that gold disappeared from panel paintings because it was inconsistent with the developing interest in naturalism. This explanation is valid but incomplete, because it fails to consider the special function that religious images serve. Among other explanations which have been offered are the following: artists failed to use gold in panel paintings because of economic reasons, since the supply of gold diminished in the fifteenth century; the Renaissance interest in the skill of the artist displaced an earlier interest in the materials of the artist, and therefore in gold; and, a cultural distaste for sensousness worked against the use of lavish art materials like gold.[188]

Nach Heidmann Shelton ist das Verschwinden des Goldgrundes aus den Altarbildern auf eine Kombination all dieser Gründe zurückzuführen.[189] Dass der Goldgrund sich auch aufgrund von Goldknappheit im Quattrocento aus den Bildern zurückgezogen haben soll, ist heute allerdings nicht mehr haltbar.[190] So sieht Vera Beyer den Goldgrund im Goldrahmen verwahrt und beschreibt den Rahmen „als Markierung und

(Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6), aus dem Nachlaß hrsg. von Stella von Boch et al., München/Basel 2000, S. 44–45 [Hervorhebg. im Orig.]. Historiographisch betrachtet reiht sich auch Christian Hechts *Die Glorie* (Hecht 2003) in diese Tradition ein. Siehe den Abschnitt „Goldgrund und Blaugrund" auf S. 37–40.

187 Schöne 1954, S. 96. Siehe Gombrich 1964.

188 Lois Heidmann Shelton, *Gold in Altarpieces of the Early Italian Renaissance. A Theological and Art Historical Analysis of Its Meaning and of the Reasons for Its Disappearance*, Diss. Yale University 1987, S. 4. Kontingenterweise schloss Beate Leitner im gleichen Jahr ihre Diplomarbeit an der Universität Wien ab, die sich auf Bearbeitungstechniken des Goldgrundes konzentriert. Siehe Leitner 1987.

189 Siehe Heidmann Shelton, S. 181. Unter den Werken Fra Angelicos befindet sich eine Tafel, die im Jahre 1501 von Lorenzo di Credi „aktualisiert" wurde, indem er der Goldgrund durch einen himmelblauen Luftgrund sowie eine gemalte Arkadenarchitektur ersetzte. Da sich der ursprüngliche Goldgrund des Hochaltarbildes für San Domenico in Fiesole somit nicht erhalten hat, kann das Tafelbild in dieser Studie nicht berücksichtigt werden. (Zur Ausstattung von San Domenico in Fiesole siehe Abb. 53.) Dass sich im Kontext anderer Fragestellungen eine sorgfältige Analyse der Gründe für die Abnahme von Blattgold in Tafelbildern als ausgesprochen fruchtbar erwiesen hat, zeigte jüngst Katharina Weiger in ihrer Dissertation *Studien zu einer Kreuzigung im Louvre. Malerei nach Giotto in Unteritalien und Kunst am Anjou-Hof*, Heidelberg 2021.

190 Siehe exemplarisch O'Malley 2005, S. 49–64.

Reservoir der Verbindung von Bildfläche und Dargestelltem […], die der Goldgrund verkörperte."[191]

Goldgründe

Dass die kunsthistorische Forschung sich bis heute nicht nur der Aufgabe entzogen hat, eine „Geschichte des Verschwindens des Goldgrundes", sondern auch eine „Geschichte des Goldgrundes" zu verfassen,[192] lässt sich historiographisch, ikonographisch, materialästhetisch und formanalytisch begründen. Die hier formulierten „Prolegomena zu einer anderen Geschichte des Goldgrundes" haben unterschiedliche Schlaglichter auf die Frage geworfen, wie der Goldgrund zum „blinden Fleck" der Kunstgeschichte werden konnte. Abschließend lässt sich dann auch festhalten, dass es *den* Goldgrund wohl nie gegeben hat.

Thomas Brachert unterscheidet in seinem *Lexikon historischer Maltechniken* drei „Goldgründe". Die ersten beiden Einträge behandeln den „Goldgrund" in der (1.) mittelalterlichen Buchmalerei beziehungsweise im (2.) Tafelbild: „Der maltechnische Begriff bezeichnet die […] Grundierung für eine […] Vergoldung". Unter (3.) überrascht nun insbesondere aus kunsthistorischer Sicht die knappe Notiz: „In der Kunstgeschichte ist G. ein Begriff für den goldenen Hintergrund von Altären und Tafelbildern."[193] Und tatsächlich weist alles daraufhin, dass die Bezeichnung für die flächendeckenden Blattgoldauflagen in der Malerei als „Goldgrund" eine kunsthistorische Erfindung ist.[194]

Der „Goldgrund" entstammt – ebenso wie die Begriffe „Figur" und „Grund" – der Kunstwissenschaft der Moderne.[195] Frühneuzeitliche Reproduktionsverfahren und die Erfindung der Fotografie haben die Subsumierung verschiedenster Blattgoldkonfigurationen unter dem Begriff des Goldgrundes zweifelsohne beschleunigt und verwan-

191 Vera Beyer, *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, Paderborn/München 2008, S. 196. Es sei darüber hinaus angemerkt, dass sich auf die Leinwand kein Bolus auftragen lässt, während sich der Holzrahmen nach wie vor zur Vergoldung eignet.

192 „Die Obsession kunsthistorischer Methodik, Späteres aus Früherem abzuleiten, eine Entwicklungsgeschichte zu verfolgen, setzt beim Goldgrund aus." Zaunschirm 2012, S. 16. Der Titel der Studie *Vom Mumienbildnis zur Ikone* aus dem Jahre 1969 von Hilde Zaloscer scheint ein solches Projekt in Angriff zu nehmen, wobei diesem Missverständnis jedoch bereits im ersten Satz scheinbar vorgebeugt wird, da sie zurecht nicht „auf Grund inhärenter evolutiver Gesetze das Entstehen der Ikone aus dem Mumienbildnis aufzuzeigen" beabsichtigt. Zaloscer 1969, S. 7.

193 Thomas Brachert, *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie*, (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum), München 2001, S. 101–103, hier S. 103.

194 Thomas Zaunschirm weist darauf hin, dass noch im *Allgemeinen Lexicon der Künste und Wissenshaften* von Johann Theodor Jablonski (1721) sowie in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon* (1731–1745) unter „Goldgrund" die Grundierung für das Blattgold verstanden wird. Siehe Zaunschirm 2012, S. 25, Anm. 4. Ausführlich zur Terminologie des Grundes siehe Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin 2020.

195 Siehe Kap. 1, insbes. S. 85–88.

delten *den* Goldgrund spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in einen nichtreproduzierbaren Fleck. Komplexe Blattgoldauflagetechniken und -bearbeitungen lassen sich bis heute nur sehr bedingt darstellen und erscheinen meistens als matte gelbe, weiße oder braune Fläche.[196] Aus diesem Grund werden in vorliegender Studie einzelne Werke, wenn möglich, in unterschiedlichen Beleuchtungssituationen reproduziert. Doch auch Mehrfachreproduktionen, filmische Simulationen (wie sie Bissera Pentcheva tentativ in Vorträgen vorgeführt hat)[197] oder experimentelle kuratorische Lösungsansätze können die lange Rezeption des „Goldgrundes" als eine sich selbst überblendende Materialevokation mit symbolischem Gehalt kaum revidieren.

Dass und wie der Begriff des Goldgrundes mit rückwirkender Kraft die Rezeption der Werke Fra Angelicos geprägt hat, lässt sich weder rekonstruieren noch rückgängig machen. Somit sei hier abschließend lediglich an den berühmten, freilich mit anderem Vorhaben im Visier formulierten Satz Heinrich Wölfflins aus der Einleitung zu seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* erinnert, der zum ersten Kapitel dieses Buches überleitet: „Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten' muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden."[198]

196 Auf die Reproduktionsproblematik des Blattgoldes wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen. Siehe exemplarisch Bissera Pentcheva, *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park PA 2010; Schellewald 2011; Christopher R. Lakey, „Contingencies of display. Benjamin, photography, and imagining the medieval past", in: *Postmedieval. A journal of medieval cultural studies*, 7 (1), 2016, S. 81–95.

197 Vgl. Bissera Pentcheva, „Glittering Eyes: Animation in the Byzantine Eikōn and the Western Imago", in: *Codex Aquilarensis*, 32, 2016, S. 209–236.

198 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, (Quellen zur Geschichte der Kunstgeschichte), München 1915, S. 11–12.





Teil I

Von Gold getragen: Die *Madonne dell'Umiltà*

Fra Angelico, *Madonna mit Kind*, ca. 1420–1422, Detail Abb. 22



1

Zwischen Figur und Grund

„Wie ein kostbarer Edelstein in der Goldfassung ist die Demut der Schmuck aller Tugenden“, schreibt Nikolaus Kempf Mitte des 15. Jahrhunderts in seinen *Expositiones Mysticae in Cantica Canticorum*.[1] Die Demut wird für den Kartäuser zum Juwel aller Tugenden, zu einem kostbaren Edelstein in Goldfassung. Es ist kein überraschendes Gleichnis, wenn man wie Augustinus in der Demut (*humilitas*) die Grundlage aller Tugenden erkennt.[2] Dennoch stellt sich die Frage, wie sich die schmucklose Demut als ein in Gold gefasster Edelstein figurieren lässt.[3] Das vorliegende Kapitel unterscheidet kritisch zwischen Bildraum und Bildfläche und fragt nach dem Verhältnis von Figur, Grund und Goldgrund. Dabei wird zu zeigen sein, dass Fra Angelico dieses Verhältnis in seinen Madonnen der Demut (*Madonne dell'Umiltà*) nicht nur formal, sondern auch technisch, theologisch und theoretisch reflektiert.

Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1415–1419, Detail Abb. 9

Madonna dell'Umiltà

Nahezu die gesamte Bildfläche in Fra Angelicos *Madonna dell'Umiltà* in der Sankt Petersburger Eremitage ist mit kostbarem Blattgold überzogen (Abb. 9). Maria sitzt in einem roten, golddurchwebten Gewand und einem dunkelblauen Mantel mit goldgelbem Innenfutter, das von einem diaphanen Schleier ergänzt wird, auf einem schmalen Seidenkissen. Auf ihrem linken Knie hält sie das Christuskind. Zarte Linien aus Muschelgold, die Angelico mit einem dünnen Pinsel auf das lapislazuli-blaue Pigment auftrug, definieren die filigranen Goldborten des Mariengewandes.

Das Bildfeld lässt sich in zwei Zonen gliedern: Im oberen Bereich heben sich zwei Engel in hellroten Gewändern von

1 Siehe Christel Meier und Rudolf Suntrup, *Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*, 1. Teil: Historische und systematische Grundzüge der Farbendeutung, 2. Teil: Lexikon der allegorischen Farbendeutung, (Pictura et Poesis, Bd. 30), Köln 2012, S. 180. Das Zitat lautet im Orig.: „Surge, id est, sursum te erige adhuc altius, amica mea per perfectam charitatem; speciosa mea per veram descretionem, quae omnino omnibus virtutibus dat speciem, & eas conservat in debito medio. Aut speciosa mea per veram humilitatem, quae omnes virtutes ornat, sicut lapides preciosi ornant aurum.“ Bernhard Pez (Hrsg.), *Bibliotheca Ascetica. Antiquo–Nova*, Bde. IX–XII, Regensburg 1726–1740, ND (Gregg Press), Westmead UK 1967, Lib. II, Cap. XVII, S. 343.

2 Siehe Notker Baumann, *Die Demut als Grundlage aller Tugenden bei Augustinus*, (Patrologia, Bd. 21), Frankfurt/M. et al. 2009.

3 Zur reichen Begriffsgeschichte von „Figuration“ und „Figurieren“ in diesem Kontext siehe grundlegend Friedrich Balke und Hanna Engelmeier, *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach*, (Medien und Mimesis, Bd. 1), Paderborn 2016; Didi-Huberman 1990; Ders., *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Französischen übers. von Andreas Knop, (Bild und Text), München 1995, insbes. S. 9–16; Niklaus Largier, *Figures of Possibility. Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses*, Stanford 2022.

https://doi.org/10.1515/9783422800533-003



der polimentvergoldeten Fläche ab. Nur die filigranen Punzierungen der drei Nimben lenken das Lichtspiel im glänzenden Grund. Im unteren Bereich der Tafel dominiert der komplexe Entwurf eines textilen Musters. Blütenkelche und Blätterranken, spiral- und sternförmige Ornamente sowie exotische Vögel formieren sich zu einem dichten Gewebe. Zwei nimbierte Engel mit Fidel und Quinterne wenden uns ihre bunten Engelsflügel zu und heben sich vom rotgoldenen Grund ab.[4] Der Fuß einer goldenen Vase mit drei weißen Lilienblüten markiert den unteren Rand der Bildtafel.

9. Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1415–1419, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 81 × 51 cm. Eremitage, Sankt Petersburg

Der Ort, an dem sich Maria und die vier Engel befinden, lässt sich nicht konkretisieren. Marias üppiger Mantel legt sich in schweren Falten über den Boden, während das Muster des goldroten Stoffes keinerlei Verkürzung in die Bildtiefe aufweist und sich parallel zur Bildfläche präsentiert. Ebenso entzieht sich der Goldgrund als „idealer Raumgrund" im Sinne Riegls greifbaren Hinweisen einer räumlichen Verortung von Maria.[5] Der heutige Rahmen der Tafel stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (Abb. 10), und am oberen Rand wurde der spitz zulaufende Tafelabschluss zu einer Geraden beschnitten.[6]

Die Sankt Petersburger *Madonna dell'Umiltà* ist das erste Werk, das Fra Angelico – zu diesem Zeitpunkt noch Guido di Pietro – als autonomer Meister fertigstellte.[7] In den folgenden Jahren entstanden mehr als fünfzehn Andachtsbilder dieses Typus. Immer wieder setzte Fra Angelico sich mit der Darstellung der Maria der Demut auseinander. Sie prägten die ersten Jahre seiner Tätigkeit als Maler und bilden das Fundament seiner weiteren Laufbahn, die ihn bis nach Rom in den Vatikan führen sollte.

Guido, Giovanni und Angelico

Guido di Pietro wurde nicht – wie Giorgio Vasari behauptet – bereits im Jahr 1387, sondern in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts, zwischen 1395 und 1400, nördlich von Florenz im Mugello geboren.[8] Sein Name taucht zum ersten Mal in einem Dokument vom

4 Ich bedanke mich bei Thilo Hirsch für seine Hilfe bei der Identifizierung der Instrumente.

5 Siehe den Abschnitt „Idealer Raumgrund (1901)" in den „Prolegomena" des vorliegenden Bandes.

6 Siehe Strehlke/González Mozo 2019, S. 23 und 96.

7 Siehe Laurence Kanter und Pia Palladino (Hrsg.), *Fra Angelico*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 2005, S. 10.

8 Für eine Zusammenfassung der Diskussion zu Geburtsjahr und Geburtsort siehe ebd., S. 3–4. Siehe ferner einführend zur Biografie des Malers, Mönchs und Miniaturist: Orlandi 1964; Hood 1993; John T. Spike, *Fra Angelico*, New York 1996; Carl B. Strehlke, *Angelico*, Mailand 1998; Kanter/Palladino 2005; Magnolia Scudieri und Sara Giacomelli (Hrsg.), *Fra Giovanni Angelico. Pittore miniatore o miniatore pittore?*, Florenz 2007; Alessandro Zuccari (Hrsg.), *Angelicus Pictor: Ricerche e Interpretazioni sul Beato Angelico*, Mailand 2008; Diane Cole Ahl, *Fra Angelico*, New York 2008; William Hood, „Fra Angelico's Tears. Empathy and the Rhetoric of Painting", in: Nathaniel Silver (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 97–117; Nathaniel Silver, „Fra Angelico, Giovanni Masi, and the Reliquaries for Santa Maria Novella", in: Ebd., S. 33–39; Silver 2018c; Carl B. Strehlke, „Fra Angelico and Santa Maria Novella", in: Nathaniel Silver (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 57–73; Strehlke/González Mozo 2019.

10. Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1415–1419, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 81 × 51 cm. Eremitage, Sankt Petersburg

31. Oktober 1417 auf: Danach sei „Ghuido di Piero dipintore" wohnhaft im „popolo S. Michele Visdomini" und wurde auf Empfehlung des *Compagnia*-Mitglieds Battista di Biagio Sanguigni in die Bruderschaft der Compagnia di S. Niccolò bei Santa Maria del Carmine aufgenommen.[9] Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Guido di Pietro schon einen gewissen Namen gemacht, denn für das Fertigstellen eines Altarbildes für Santo Stefano al Ponte erhielt er zwölf Goldflorin.[10]

Außerdem arbeitete Guido in den Jahren 1418 und 1419 an mehreren Projekten für Santa Maria Novella, der Hauptkirche des Dominikanerordens in Florenz, wo Papst Martin V. ab Februar 1419 vorübergehend residieren sollte. Vielleicht traf Guido hier die folgenreiche Entscheidung, selbst Dominikaner zu werden: Zwischen November 1419 und Juni 1423 trat er, gemeinsam mit seinem leiblichen Bruder, sein Noviziat am Dominikaner-Observanten-Kloster von San Domenico in Fiesole an.[11] 1406 von Fra Giovanni Dominici (1356–1419) gegründet worden, befindet sich San Domenico nördlich von Florenz. Hier nahm Guido den Namen Fra Giovanni an, sein Bruder wurde zu Fra Benedetto.

Die Fra Angelico-Forschung hat den malenden Mönch Fra Giovanni lange als Ausnahmetalent, als frommes Genie über den Hügeln von Florenz rezipiert. So schreibt Giorgio Vasari (1511–1574) über ihn:

Er besaß große Menschlichkeit, war genügsam und lebte keusch und von weltlichen Fesseln losgelöst. Des öfteren pflegte er zu sagen, daß man für die Ausübung dieser Kunst ein ruhiges und sorgenfreies Leben führen müsse und daß, wer Christusdarstellungen ausführen wolle, immer auch in Christus leben müsse. […] Einige berichten außerdem, Fra Giovanni habe niemals die Pinsel angerührt, ohne vorher zu beten, und daß jedes Mal, wenn er ein Kruzifix malte, Tränen seine Wangen benetzten. Aus diesem Grund gewahrt man in den Gesichtern und Haltungen seiner Figuren seine aufrichtige und große Herzensgüte im christlichen Glauben.[12]

9 Zit. nach Jacobsen 2001, S. 99.
10 Siehe John T. Spike, *Fra Angelico. Leben und Werk*, aus dem Englischen und Italienischen übers. von Klaudia Murmann und Barbara Geratz Matera, München 1997, S. 17.
11 Das erste Kloster der Dominikaner-Observanten war 1388 von Raimondo da Capua gegründet worden und folgte damit einer längeren Reihe von Konventgründungen, die jeweils striktere Regelbefolgungen anstrebten. Siehe Hood 1993, S. 22–27.
12 Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico*, hrsg. von Alessandro Nova et al., neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, Berlin 2011, S. 96–97. Orig.: „Fù humanissimo, e sobrio, e castamente viuendo, dai lacci del mondo si sciolse, vsando spesse fiate di dire, che chi faceua quest'arte, haueua bisogno di quiete, e di viuere senza pensieri: e chi fà cose di Christo, con Christo deue star semre. […] Dicono alcuni che fra Giovanni non arebbe preso i pennelli se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai Crocifisso, che e' non si bagnasse le gote di lagrime. Onde, certamente si conosce nelle attitudine delle figure sue, la bontà del grande animo suo nella religion cristiana." Giorgio Vasari, *Delle Vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, primo volume della Terza Parte, Florenz 1568, S. 363



In welchem Verhältnis Guido di Pietro in den Jahren vor seinem Klostereintritt zu seinen Vorbildern und Mentoren stand und in wessen *bottega* oder *botteghe* er ausgebildet wurde, ist nicht dokumentiert. Vorgeschlagen wurde eine Ausbildung in den Werkstätten von Gherardo di Jacopo Starnina[13] und Lorenzo Monaco.[14] Aber auch unabhängig von dieser Frage haben drei große Ausstellungen in New York, Rom und Madrid es sich jüngst zur Aufgabe gemacht, Fra Angelico stärker in den kulturellen Kontext der Florentiner Frührenaissance einzubetten und ihn als eigenständigen, innovativen Meister herauszustellen.[15] Denn Guido di Pietros Entscheidung, sich dem geistlichen Stand anzuschließen, mag nicht nur ein frommer, sondern auch ein strategisch kluger Schritt gewesen sein. Das Kloster bot Sicherheit und eine Altersvorsorge, was den *dipintori* in der Zunft der *speziali* nur in sehr seltenen Fällen zuteil wurde.[16]

Am 18. Februar 1455 und damit im Alter von höchstens sechzig Jahren starb Fra Giovanni in Rom, wo er in Santa Maria sopra Minerva bestattet wurde. Zwei Inschriften, die ihn als Vorbild, Lehrmeister, Bruder und Florentiner herausstellen, zieren bis heute sein Grab:

> Hic iacet vene[rabi]lis pictor Fr[ater] Io[annes] de Flo[rentia] ordi[ni]s praedoicatorum. Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles sed quod lucra tuis omnia Christe dabam. Altera nam terris opera extant altera caelo. Urbs me Ioannem flos tulit Etruriae.[17]

> Gloria pictorum speculum decusque Iohannes Vir florentinus clauditur hocce loco. Religiosus erat frater sacri ordinis almi Dominici at [sic] verus servulus ipse Dei. Discipuli plorent tanto doctore carentas [sic] Penneli [sic] similem quis reperire queat? Patria et ordo fleant summum perisse magistrum Pingendi cui par non erat arte sua.[18]

13 Siehe Spike 1997, S. 19–20.

14 Siehe Kanter/Palladino 2005, S. 4–5; Strehlke 2018, S. 57.

15 *Fra Angelico*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2005–2006; *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, Rom 2009; *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2019. Siehe die Ausstellungskataloge Kanter/Palladino 2005; Alessandro Zuccari et al. (Hrsg.), *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, Rom 2009; Strehlke/González Mozo 2019. Darüber hinaus widmete sich 2018 eine kleinere Ausstellung im Isabella Stuart Gardner Museum in Boston Bilderzählungen bei Fra Angelico: *Fra Angelico. Heaven on Earth*. Siehe den dazugehörigen Katalog Silver 2018a.

16 Siehe den Abschnitt „*Battilori e botteghe*" in den „Prolegomena" des vorliegenden Bandes.

17 „Hier liegt der ehrwürdige Maler Bruder Johannes von Florenz aus dem Orden der Prediger. Nicht sei es mir zum Ruhm, dass ich war wie ein anderer Apelles, sondern dass ich allen Verdienst, Christus, den deinigen gab. Denn andere Werke gelten der Erde, andere dem Himmel. Stadt [Heimat] war mir, Johannes, Etruriens Blume [Florenz]". [Übers. d. Verf.].

18 „Die Ehre, das Vorbild (wörtl.: Spiegel) und die Zierde der Maler, Johannes, ein Mann aus Florenz, liegt an diesem Ort begraben. Er war ein gottesfürchtiger Bruder des heiligen Ordens des segenspendenden Dominikus und (*ac*) ein wahrer Diener Gottes. Seine Schüler beklagen ihn, da sie einen so großen Lehrer des Pinsels verloren (*carentes*) haben. Wer könnte einen ihm ähnlichen Maler finden? Mögen seine Heimat und sein Orden beweinen, dass der größte Lehrmeister des Malens gestorben ist, dem keiner in seiner Kunst gewachsen war." [Übers. d. Verf.]. Siehe Stephan Beissel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole: Sein Leben und seine Werke*, 2.,

Die Totenmaske Angelicos gehört zu den drei ältesten nachantiken Totenmasken überhaupt und ist Teil der von Isaia da Pisa gestalteten Grabplatte.[19]

Über ein halbes Jahrtausend später, am 3. Oktober 1984, erfolgte die Seligsprechung Fra Angelicos durch Papst Johannes Paul II.[20] Aus der liebevollen, posthumen Bezeichnung des engelsgleichen Bruders „Fra Angelico"[21] wurde damit offiziell *Beato* Angelico. Vielleicht hatte auch die Einschätzung von John Pope-Hennessy, Autor der einflussreichen Fra Angelico-Monographie von 1974, die Beatifikation Fra Angelicos befördert:

> In the case of Fra Angelico, more truly than in that of any other painter, the artist and the man are one. His paintings are informed with a tenderness, indeed affection, that gives tangible expression to the mystical virtue of charity, are undisturbed by profane interests and untinged by doubt.[22]

Fra Giovanni wurde nach seinem Tod zum „angelicus pictor", erhielt aber auch den Beinamen „doctus pictor".[23] Er war ein gelehrter Maler, der neben Ordensregeln und Frömmigkeitsgeboten, Stundengebeten und liturgischen Abläufen auch die Schriften der großen dominikanischen Theologen wie Albertus Magnus und Thomas von Aquin verinnerlicht hatte[24] – wie zuerst und zunächst aus seinen Bildern selbst hervorgehen wird, die sich aus Holz, Pigment und Gold zwischen Figur und Grund zusammensetzen.

Figur und Grund

In Fra Angelicos Sankt Petersburger *Madonna dell'Umiltà* bedeckt das dünn geschlagene Blattgold nahezu die gesamte Holztafel. In der Staffelung der Materialschichten produziert so zunächst das Blattgold einen Bildgrund. In der unteren Hälfte der Bildfläche blendet Fra Angelico dem Gold jedoch noch eine Ebene vor: Rote Farbe legt sich auf den Goldgrund, und es erscheinen Blumen und Blätter, Federn und Vögel. Dabei tritt allerdings nicht die rote Temperafarbe als Feder oder Vogel in Erscheinung,

verm. und umgearb. Aufl., Freiburg im Breisgau 1905, S. 123; Orlandi 1964, S. 147–148; Cyril Gerbron, „The Story of Fra Angelico: Reflections in Mirrors", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 57 (3), 2015, S. 292–319, hier S. 295.

19 Siehe Clémence Raynaud, „Du cortège funèbre au portrait posthume. Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge", in: Emmanuelle Héran (Hrsg.), *Le dernier portrait*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Paris 2002, S. 16–24; Urte Krass, *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, I Mandorli, Bd. 16), Berlin/München 2012, S. 120–122.

20 Siehe Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Beato Angelico. Miscellanea di studi. A cura della Postulazione Generale dei Domenicani*, Rom 1984.

21 Domenico di Giovanni da Corella (1403–1483) bezeichnet ca. 13 Jahre nach dem Tod Fra Giovannis den Maler wohl zum ersten Mal als „angelicus pictor". Silver 2018c, S. 75.

22 John W. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, 2. Aufl., London 1974, S. 40.

23 Siehe Silver 2018c, S. 92.

24 Siehe exemplarisch Didi-Huberman 1990.



sondern das Gold. Opakes Rot verhüllt das Blattgold, um das Gold des Bildgrundes selbst als Figur hervorzuheben. Der Goldgrund wird zur Figur, während die rote Temperafarbe einen neuen Boden produziert (Abb. 11).

11. Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1415–1419, Detail Abb. 9

Der dänischen Psychologe Edgar Rubin (1886–1951) suchte in seiner 1915 eingereichten Dissertation *Synsoplevede Figurer. Studier i psykologisk Analyse* nach den „Fundamentalunterschieden" zwischen Figur und Grund. Rubin betont, dass „die erlebte Figur und der erlebte Grund nicht auf dieselbe Weise Form haben",[25] um dann jedoch festzustellen:

> Ich habe in einigen Fällen, wo die Auffassung eines Feldes als Figur, das zuerst als Grund aufgefasst wurde, sich mit einer gewissen Langsamkeit eingefunden hat, erlebt, wie der Grund allmählich bestimmte Form annimmt und Figur wird. […] Es geschieht etwas mit dem Grunde, wenn er dazu übergeht, Figur zu werden; man hat hier, wo es langsam geht, in besonderem Grade den Eindruck, dass es etwas Neues ist, das zu dem Felde hinzukommt, welches Grund war, und nun dazu übergeht, Figur zu werden; der erlebte Gegenstand, der sich auf dieses Feld bezieht, wird, indem er gleichzeitig wechselt, bereichert. Dieser Eindruck ist aber auch deutlich, wo sich das Feld, welches früher Grund war, plötzlich als Figur einfindet.[26]

Anders als in Joseph Jastrows Vexierbild des „Hase-Enten-Kopfes", das durch Ludwig Wittgenstein große Berühmtheit erlangte,[27] steht für Rubin nicht die Frage der Zwiegestalt der durch die Linie erzeugten Figur im Zentrum der Untersuchung, sondern die Frage nach der *Möglichkeit* der Wahrnehmung einer Figur-Grund-Differenz (Abb. 12).

Die Begriffe „Figur" und „Grund" entstammen einer Kunstgeschichte der Moderne.[28] In den Schriften Cennino Cenninis sind Äquivalente nicht zu finden, und auch in anderen Quellen sucht man danach vergeblich.[29] Erst im Kontext der Debatten um das Verhältnis

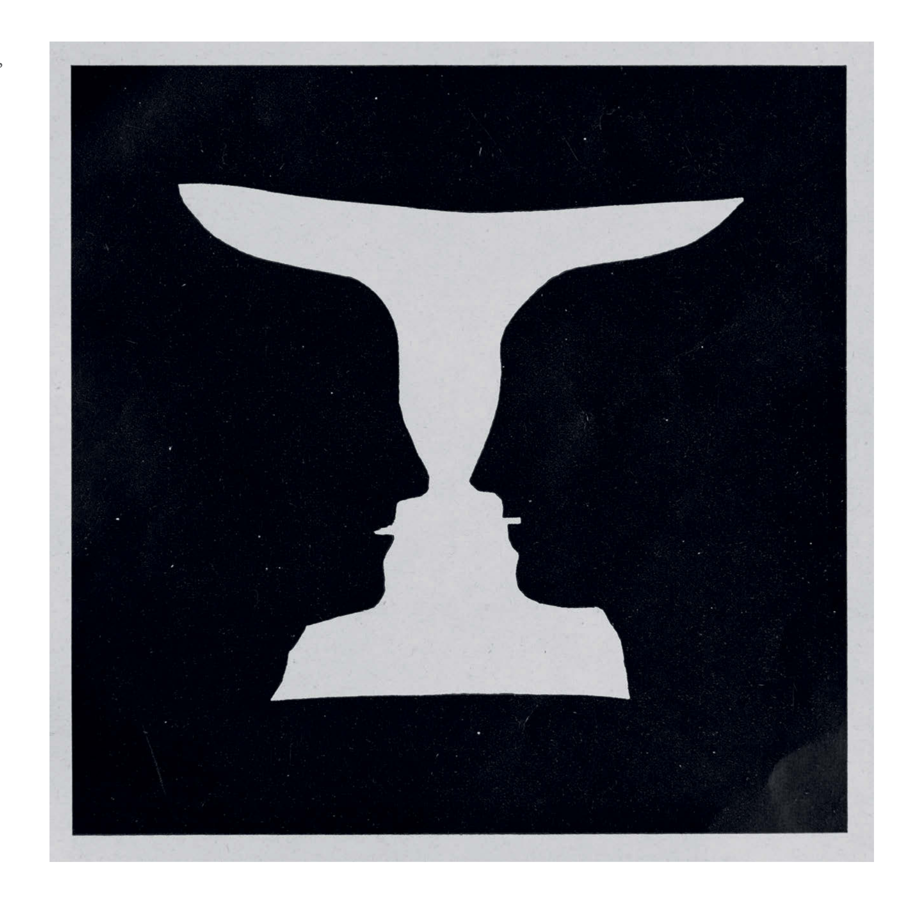
25 Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, 1. Teil, Kopenhagen et al. 1921, S. 36. Siehe Edgar Rubin, *Synsoplevede figurer. Studier i psykologisk Analyse*, Diss. Kopenhagen 1915.

26 Rubin 1921, S. 36.

27 Siehe Verena Krieger und Rachel Mader (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln 2010; Ian Christopher McManus et al., „Science in the Making: Right Hand, Left Hand. II: The duck-rabbit figure", in: *Laterality*, 15, 2010, S. 166–185; Beate Fricke, „Jesus wept! On the history of anthropophagy in Christianity: A new reading of a miniature from the Gospel book of Otto III as Kippfigur", in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, 2011, S. 192–205, hier S. 193.

28 Der Einfluss Clement Greenbergs ist hier kaum zur überschätzen: Die modernistische Auflösung der Distinktion zwischen Bildraum und Bildfläche oder „Bildvehikel" und „Bildobjekt" (Ralph Ubl und Wolfram Pichler, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014) und die damit einhergehende Betonung der Dinghaftigkeit des Bildes hat erst die Moderne theoretisch propagiert, die Vormoderne jedoch vorausgesetzt. Siehe hierzu grundlegend auch Svetlana Alpers, „Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meniñas", in: *Representations*, (1), 1983, S. 30–42 und Ralph Ubl, „Entzweiung der Malerei. Géricault um 1820", in: *31. Magazin des Instituts für Theorie*, 14/15, S. 147–153. Vgl. zu „Bild" und „Ding" ferner Kap. 5, S. 237–240.

29 Siehe den Abschnitt „Polimentvergolden" in den „Prolegomena" dieses Bandes.



12. Edgar Rubin, *Fig. 3*, in: Rubin 1921, o. S.

von *disegno* und *colore* ab dem Ende des 15. Jahrhunderts und neuen ölbasierten Malmitteln wurde das Verhältnis von Figur und Grund, oder *figura* und *campo*, zu einem künstlerischen sowie kunsttheoretischen Problem.[30] Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ist es nicht die vermeintlich bildimmanente Distinktion zwischen „Figur" und „Grund" neuzeitlicher Prägung, sondern die kategorische *Möglichkeit* einer Differenzwahrnehmung zwischen zwei Flächen, die Fra Angelico dazu veranlasste, deren Verhältnis mit den Mitteln der Farbe wie des Goldes zu verhandeln. Dass er dies anhand des Bildtypus der *Madonna dell'Umiltà* tat, ist dabei entscheidend.

30 Zur Terminologie des Grundes siehe Jeroen Stumpel, „On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting", in: Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art, 18, S. 219–43; Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800*, New Haven CT 2000; Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, (eikones), München/Paderborn 2012; Peselmann 2020; Kim 2022.

Der Grund der Demut

Der Bildtypus der *Madonna dell'Umiltà* ist eine Entwicklung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.[31] Millard Meiss begibt sich in seinem Artikel „The Madonna of Humility" aus dem Jahr 1936 auf die Suche nach einem „common prototype" für die frühesten uns erhaltenen Beispiele dieses Typus.[32] Wenngleich es auch kunsthistoriographische Erklärungen für Meiss' spekulative Hypothese eines verlorengegangenen Prototyps gäbe, bestimmen eine Reihe konkreter Gegebenheiten die Attraktivität der Annahme einer „ersten" Demutsmadonna.

Zunächst einmal gibt es keine Attribute, welche die *Madonne dell'Umiltà* als solche kennzeichnen. Der Titulus „Nosta Donna de Humilitate" findet sich früh, aber längst nicht immer, gleiches gilt für allegorische Hinweise auf Verkündigung und Apokalypse, Kreuzigung oder Geburt Christi.[33] Zweitens lässt sich weder eine biblische noch eine apokryphe, exegetische oder visionäre Textquelle finden, die von einer auf dem Boden sitzenden Maria berichtet. Keine *historia* ist das Sujet der Darstellung, sondern eine Tugend, die in der Theologie der Dominikaner-Observanten eine besondere Stellung einnimmt: Die *humilitas* (Demut) ist für den Kirchenvater Augustinus die „maxima disciplina christiana" und das wichtigste Fundament des Glaubens. Auch *caritas* und *pietas* gedeihen erst auf dem Boden der *humilitas*, die den anderen Tugenden somit ontologisch vorausgeht.[34]

Und doch gibt es ein Merkmal, das allen *Madonne dell'Umiltà* gemeinsam ist: Die Madonna der Demut definiert sich über „the single fact that she was seated on the ground".[35] Warum, muss demnach die nächste Frage lauten, wird gerade der *ground* – ein Begriff der sich nicht nur mit „Grund" oder „Boden", sondern auch mit „Erde", „Hintergrund" oder „Grundierung", ja sogar mit dem Begriff „Ursache" übersetzten lässt – für den Bildtypus zum distinktiven Element? Millard Meiss findet bei Isidor von Sevilla die Belegstelle zur fundamentalen Bedeutung des *ground* für die *Madonna dell'Umiltà*: „humilitas dicitur quasi humo acclini".[36] Etymologisch lässt sich *humilitas* vom Begriff *humus* herleiten,[37] der sich wiederum sowohl mit „Grund" als auch

31 Zur Ikonographie der Maria der Demut siehe einführend Millard Meiss, „The Madonna of Humility", in: *The Art Bulletin*, 18 (4), 1936, S. 435–465; Henk van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei. 1300–1450*, Den Haag 1969; Joseph Polzer, „Concerning the Origin of the Virgin of Humility Theme", in: *Racar*, 27, 2000, S. 1–31; Beth A. Williamson, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination & Reception, c. 1340–1400*, (Bristol Studies in Medieval Culture), Woodbridge 2009.
32 Meiss 1936, S. 436 und 437.
33 Siehe Williamson 2009, S. 17.
34 Siehe Baumann 2009, hier S. 14 und 192.
35 Meiss 1936, S. 452, Anm. 2.
36 Ebd., S. 456.
37 Für weitere Belege siehe Baumann 2009, S. 16.

mit „Boden“, „Erde“ oder „Feld“ übersetzen lässt. In *campo* finden sich wiederum die Begriffe *campeggiare* und *campire*.[38] Selbst im griechischen ταπεινός (demütig) findet sich der Wortstamm πατέω, „treten“, „umhergehen“ oder „mit Füßen treten“.[39] Das deutsche Wort „Demut“ nimmt auf keinen lateinischen Stamm direkt Bezug, ist aber auf das althochdeutsche Adjektiv „diomuoti“ zurückzuführen, das „dienstwillig“ bedeutet und sich aus „dio“, „Knecht“ und „muot“ (Mut, Gesinnung) zusammensetzt.[40]

Der Begriff des Grundes ist im Begriff der Demut somit fest verankert und auch der Dominikaner Thomas von Aquin nimmt mit Verweis auf Isidor die etymologische Verwandtschaft zwischen *humus* und *humilitas* an.[41] Noch wichtiger als die Tatsache, dass der große dominikanische Gelehrte Thomas von Aquin selbst die etymologische Beziehung zwischen *humus* und *humilitas* erörterte, muss für den Maler und Dominikanermönch Fra Angelico jedoch gewesen sein, dass die Demut als Tugend eine zentrale Stellung im täglichen Klosterleben einnahm. Auf dem Boden kniend wurde der demütigen Hingabe auch körperlich Ausdruck verliehen.

Wenn Millard Meiss vom *ground* spricht, nimmt er nicht Bezug auf die Grundierung, den Grund oder Goldgrund der Darstellung, sondern auf den „floor or ground plane under the Madonna“ und damit auf den dargestellten *Boden*.[42] Für Meiss folgt aus dem etymologischen Zusammenhang zwischen *humus* und *humilitas* in erster Linie die Möglichkeit einer ikonographischen Bestimmung. Dabei wird in Fra Angelicos *Madonna dell’Umiltà* in der Eremitage nicht nur die *humilitas*, sondern auch der *humus* – und damit sowohl der Grund als auch der Boden – zum Sujet der Darstellung.

Kontrast, Kontur und Umriss

In Fra Angelicos Sankt Petersburger *Madonna dell’Umiltà* lassen sich gleich mehrere Strategien unterscheiden, die die Distinktion zweier Flächen evozieren. So wird die Körperfigur der Maria plastisch konturiert,[43] während die Umrisse des Kissens und der Vase graphisch flach im rotgoldenen

38 Siehe Matteo Burioni, „Grund und *campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*“, in: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, (eikones), München/Paderborn 2012, S. 95–149, hier S. 98. Siehe auch den Abschnitt „Goldgründe“ in den „Prolegomena“.

39 Siehe Baumann 2009, S. 16.

40 Ebd., S. 16–17.

41 Siehe: “Ad primum ergo dicendum quod, sicut Isidorus dicit, in libro Etymol., humilis dicitur quasi humi acclinis, idest, imis inhaerens“ Sancti Thomae de Aquino, *Summa Theologiae*, Prima Pars a Quaestione LXV ad Quaestionem LXXIV. Textum Leoninum Romae 1889 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón intruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019, IIa–IIae, q. 161 a. 1 ad 1.

42 Meiss 1936, S. 449.

43 Siehe weiterführend zur Technik Norman Muller, „Three Methods of Modelling the Virgin’s Mantle in Early Italian Painting“, in: *Journal of the American Institute of Conservation*, 17 (2), 1978, S. 10–18.

Gewebegrund aufgehen.[44] Drittens gibt es Flächen, die weder umrissen noch konturiert werden, sondern sich – wie im rotgoldenen Grund der Maria – nur aufgrund ihrer farbigen wie materiellen Beschaffenheit unterscheiden.

Auch die Differenzierung zwischen „Umriss" und „Kontur", die hier ergänzend zum von Edgar Rubin beschriebenen Effekt eingeführt und wieder aufgehoben werden soll, existiert bei Cennino Cennini wie bei Leon Battista Alberti nicht.[45] Der Dichter Christoph Martin Wieland (1733–1813) ist im deutschen Sprachraum vermutlich der erste, der für eine Unterscheidung zwischen „Umriss" und „Kontur" plädiert:

> Das Wort Kontur (Contour, Conturno) scheint uns unter diejenigen ausländischen Kunstwörter zu gehören, welche man sonst, aus Ermanglung eines gleichbedeutenden Deutschen Wortes, immer nur durch Umschreibung zu geben genötigt wäre. Denn Kontur und Umriß sind keineswegs gleichbedeutend. Umriß heißt bloß das, was von der Form eines Körpers durch den Sinn des Gesichts erkannt wird: Kontur hingegen bezeichnet eigentlich die Vorstellung, die wir von einer körperlichen Form vermittelst des Gefühls und Betastens erhalten. Es ist eine bloße Täuschung – nicht unsrer Sinne, sondern unsres voreiligen Urteils, wenn wir den Kontur eines Körpers (z. B. der Sphären, wovon hier die Rede ist) zu sehen glauben. Bevor wir ihn durch das Gefühl ausgetastet, haben wir von seiner Form nur eine sehr mangelhafte Vorstellung […].[46]

Parallel zur Begrenzung der Bildfläche verlaufend, betont das blau-goldene Seidenkissen in Angelicos *Madonna dell'Umiltà* der Eremitage die Abwesenheit eines Thrones. Das vegetabile Muster des Kissens teilt uns den Umriss lediglich als Möglichkeit eines Volumens mit, ohne diesen plastisch zu konturieren. Ebenso hebt sich die Vase mit den drei Lilien erst in der Zeitlichkeit der Betrachtung von den Ranken des rotgoldenen Bildgrunds ab. So zeigt sich der *humus* der Darstellung in visueller Ambiguität als Figur, als Grund und als Goldgrund: Während die Tugenden nach dominikanischer Theologie von der *humilitas* erst getragen werden, ist der Grund der Demut der *Madonne dell'Umiltà* das Gold.

44 Zur Frage, wie sich „Umriss" und „Kontur" im Bildraum „räumlich" bzw. „örtlich" (nach Aristoteles) fassen lassen, siehe den Abschnitt „Umrissene Orte" auf S. 161–162 (insbes. Anm. 38) und Kap. 6, Anm. 41 auf S. 261.

45 Cennini spricht von „i contorni e lla stremità del disegno di sotto" (Cennini/Ricotta 2019, S. 164), was von Albert Ilg mit „den Conturen und den Umrissen der darunterbefindlichen Zeichnung" übersetzt wird (Cennini/Ilg 1871, S. 15). Broecke übersetzt durchgängig mit „outline" (Cennini/Broecke 2015). Zum Umriss bei Alberti siehe Kap. 2, S. 152.

46 Christoph Martin Wieland, 1769, zit. nach Charlotte Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81 (315)), Berlin/Boston 2014, S. 3.

Fra Angelicos Techniken

Techniken der Blattgoldbearbeitung wie punktieren (*granare*), punzieren, ritzen und trassieren sowie *pastiglia*-, *sgraffito*- und Mordentvergoldungstechniken lassen sich mindestens bis in das frühe Duecento zurückverfolgen.[47] Jaroslav Folda und Mojmír Frinta haben gezeigt, wie chrysographische Techniken der byzantinischen Ikone – die sich wiederum auf römische Vorbilder berufen – spätestens im 13. Jahrhundert im italienischen Tafelbild sichtbar werden.[48] Besonders üppige ornamentierte und dekorierte Nimben und Goldgründe wurden in Florenz im Trecento hergestellt, während Techniken der Punzierung und der *pastiglia*-Höhung insbesondere in Siena und Norditalien bis in das 16. Jahrhundert hinein praktiziert wurden.

In den Tafelbildern Fra Angelicos finden sich praktisch keine *pastiglia*-Höhungen – dafür aber umso raffiniertere *sgraffito*-Techniken sowie Mordentvergoldungen. Darüber hinaus verwendete er Blattsilber und Muschelgold, mischte feinste Silicium-Glitzerpartikel in den Putz seiner Fresken und nutzte transparente Lüsterfarben, die er direkt auf das Blattgold auftrug. Um die goldenen Ranken und Vögel im *humus* der Sankt Petersburger *Madonna dell'Umiltà* freizulegen, spart Fra Angelico das Gold aus, indem er mit roter Farbe und einem dünnen Pinsel Umrisse zieht. Zur Darstellung der feinsten Ranken, Spiralen und Vogelfedern kommt zusätzlich eine schmale, aber stumpfe Holznadel zum Einsatz. Fra Angelico kratzt die rote Farbe ab, und das *sgraffito* legt den Glanz des Goldes frei.[49]

Im Unterschied dazu bezeichnet die Mordentvergoldung eine Technik, bei der zunächst mit einem dünnen Pinsel eine fixierende Substanz auf die trockene Malschicht aufgetragen wird.[50] Das Blattgold haftet anschließend nur an den Stellen, die vorher mit Anlegemittel bestrichen wurden. Behutsam wird das Gold auf die haftende Ölsubstanz festgedrückt. Ist das Anlegemittel eingetrocknet, wird mit einer Feder das überschüssige Blattgold entfernt.[51] Ein Polieren des aufgetragenen Blattgoldes ist meist weder möglich noch erwünscht. Cennini weist darauf hin, dass es sich bei der Mordentvergoldung um kein besonders blattgoldsparendes Verfahren handelt. Kleine

47 Siehe exemplarisch Skaug 1994; Frinta 1998; Muller 2012 sowie den Abschnitt „Glanzeffekte" in den „Prolegomena".
48 Siehe Mojmír S. Frinta, „Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West", in: *Gesta*, 20 (8), 1981, S. 333–347; Jaroslav Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child „Hodegetria" and the Art of Chrysography*, Cambridge 2015. Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass die „Erfindung" dieser Techniken weder Simone Martini noch Duccio di Buoninsegna zugeschrieben werden kann.
49 Von (*s*)*graffiare* (kratzen) bzw. von *gráphein*/γράφειν (schreiben). Chrysographie: von *khrusós*/χρυσός (Gold) und *gráphein*/γράφειν (schreiben). Zur Technik siehe Kap. 143 im *Libro* des Cennino Cennini.
50 Cennini spricht von *mordenti* als Anlegemittel.
51 Siehe Kap. 194 im *Libro* des Cennino Cennini.



13. Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1415–1419, Detail Abb. 9

Flocken Blattgold, die nicht am Anlegemittel haften bleiben, lassen sich in der Malerwerkstatt nur noch zu Muschelgold verarbeiten oder für kleinste Korrekturen einsetzen.[52]

Während sich die Mordentvergoldung vor allem in der byzantinischen Ikonenmalerei ab dem 13. Jahrhundert zur Darstellung der göttlichen Illumination der *Hodegretia* durchgesetzt hatte,[53] bevorzugte der Westen die *sgraffito*-Technik. Sie erlaubt es, feinste Muster und komplexe Figuren aus neuen Farbgründen hervorzuheben. Das viele Gold, das dabei unsichtbar unter der Farbe im Verborgenen bleibt, diskutiert Cennini allerdings nicht. Er schlägt lediglich vor, die goldenen Aussparungen – das heißt entweder den *campo* oder die *lacci* – anschließend zu punktieren (Abb. 11).

Campi und *lacci*

Im rotgoldenen Gewebe der *Madonna dell'Umiltà* der Eremitage wird kein sich wiederholender Rapport erkennbar (Abb. 13). Wie in einem Wimmelbild entdeckt das suchende

52 Siehe Cennini/Broecke 2015, S. 195 und 197.
53 Siehe Folda 2015.

Auge erst nach und nach, inmitten zahlreicher Blütenkelche und Blätterranken, sieben Variationen eines exotischen Vogels. Drei befinden sich rechts im Bildfeld, zwei Vögel mit eingeklappten Flügeln sind mittig zu entdecken, ein sechstes Tier wird von der goldenen Vase am unteren Bildrand halb verdeckt, während sich das Gefieder eines siebten Vogels zwischen den beiden Flügeln des musizierenden Engels links versteckt. Schnell wird ersichtlich, dass kein am Webstuhl erzeugtes Gewebe eine so freie und sich endlos variierende Ornamentik hätte hervorbringen können.

Wenngleich das vegetabile Muster, die exotischen Vögel und die Farbgebung des dargestellten Gewebes entfernte Vergleiche zu zentralasiatischen Stoffen zulassen, kann der dargestellte rotgoldene Stoff textilhistorisch nicht identifiziert werden.[54] Doch ließe sich auf rein technischer Ebene ein Gewebe denken, bei dem – in Analogie zu dem sich dem Blick entziehenden Goldgrund der Sankt Petersburger *Madonna* – der Goldfaden an der Rückseite des Gewebes unsichtbar mitliefe? Wenn es sich beim goldenen Musterschuss um einen Lancierschuss handeln würde, der von Webkante zu Webkante verläuft, müsste die Rückseite des Gewebes allerdings automatisch das Negativ seiner Vorderseite zeigen. Tritt der goldene Musterschuss bzw. Lancierschuss bei einem Lampas-Gewebe auf der Vorderseite des Stoffes musterbildend in Erscheinung, wird auf der Rückseite das gleiche Muster *ex negativo* sichtbar. Zumindest theoretisch wäre so ein Lampas-Gewebe denkbar, das ein goldenes Muster aufweist, ohne dass der goldene Faden nur für die Breite dieses Musters eingewoben werden würde.[55] Ein solches Gewebe entspräche visuell der Struktur des goldenen Stoffes in der Darstellung Fra Angelicos. Doch fehlt von einem rotgoldenen Lampas in dieser Manier bis heute jede Spur.[56]

Eine schlüssige Analogie zwischen einer Gewebetechnik und der von Fra Angelico angewendeten Technik läge darüber hinaus dennoch nur dann vor, wenn sich der Goldfaden als Kettfaden auf den Webstuhl spannen ließe. Doch um als „Goldgrund“ verspannt zu werden, erweisen sich in der Praxis goldene

54 Aus diesem Grund wird konsequenterweise auf Vergleiche zu erhaltenen Gold-Seide-Stoffen verzichtet. Zu florentinischen Textilien und ihrer Darstellung in der Malerei siehe ferner Florence Edler de Roover et al. (Hrsg.), *L'Arte della Seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, Florenz 1999; David Young Kim, „Lotto's Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting“, in: *The Art Bulletin*, 98 (2), 2016, S. 181–212; Cecilie Hollberg (Hrsg.), *Textiles and Wealth in 14th Century Florence. Wool, Silk, Painting*, Ausst.-Kat. Galleria dell'Accademia Florenz, Florenz 2017. Siehe den übernächsten Abschnitt „*Drappi d'oro*“.

55 Auf der italienischen Halbinsel wurden im 15. Jahrhundert vor allem Lampas-Gewebe mit doppelschichtigen Grundpartien hergestellt, in denen der Goldfaden als Broschierschuss eingesetzt wird und somit nicht gänzlich an der Rückseite des Gewebes mitläuft. Bei diesen Geweben verläuft der Goldfaden – wie in der Bildwirkerei – nicht von Webkante zu Webkante, sondern wird nur entsprechend der Breite eines bestimmten Musterelementes eingesetzt.

56 Ich bedanke mich an dieser Stelle ausdrücklich bei Corinne Mühlemann, die bereit war, ihr textilhistorisches und -terminologisches Wissen großzügig mit mir zu teilen.

Metallfäden paradoxerweise als zu schwach.[57] Die innovative Kraft Fra Angelicos, die sich einerseits aus einer präzisen Beobachtungsgabe und andererseits aus einer Experimentierfreudigkeit mit künstlerischen Techniken und Materialien speiste, trieb ihn – wie im Folgenden noch zu sehen sein wird – zu immer kühneren Materialfiktionen an. Es ist nicht auszuschließen, dass auch diese Entwicklung die berühmte Forderung von Leon Battista Alberti geradezu provozierte.

Albertis Forderung

Das tradierte Narrativ vom vermeintlichen Verschwinden des Goldgrundes im Verlauf des Quattrocento nimmt seinen Anfang bei der Kritik Leon Battista Albertis im 49. Kapitel seiner Schrift *De Pictura* bzw. *Della Pittura*,[58] man solle den Glanz des Goldes nicht durch die Applikation von Blattgold, sondern mit den Mitteln der Farbe evozieren:[59]

> Denn einerseits erringt der Künstler größere Bewunderung und größeres Lob durch die Verwendung von Farben, und andererseits ist der folgende Effekt unübersehbar: Trägt man Gold auf eine ebene Unterlage auf, so erscheinen die meisten Flächen, die man hell und glänzend hätte darstellen sollen, dem Betrachter dunkel, während andere, die vielleicht eher schattig hätten sein müssen, eher lichtüberflutet daliegen.[60]

Anders als die Rezeptionsgeschichte dieses vielzitierten Abschnittes vermuten lässt, spricht Alberti an keiner Stelle explizit über den *campo d'oro*, den Goldgrund. Außerdem hatte bereits Cennino Cennini gut drei Jahrzehnte zuvor in seinem *Libro dell'arte* darauf hingewiesen,

57 Dies gilt sowohl für vergoldete Kupfer- und Silberfäden ohne Faserkern als auch für Fäden aus vergoldetem Pergament, Leder oder Darmmembran sowie für Fäden mit einem Kern aus Seide, Leinen oder Baumwolle, die von einer vergoldeten Darmmembran oder von vergoldetem Silber umwunden wurden. Siehe Lisa Monnas, *Merchants, Princes, and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1500*, New Haven CT/London 2008, S. 299–300. Analog zum Bolus des Tafelbildes wurde der Kern der umwundenen Goldfäden oftmals gefärbt. Die Farben der behandelten Seide-, Leinen- oder Baumwollfasern unter der Vergoldung variierten dabei zwischen Gelb über Ocker bis Rot. Ein mit Safrangelb gefärbter Kern aus Seide oder Leinen ließ sich auf der Luxusskala der Goldfäden wohl kaum überbieten. Das Blattgold zur Herstellung der Goldfäden bezogen die *tiralori* von den *battilori* (siehe den Abschnitt „*Battilori e botteghe*" in den „Prolegomena").

58 Sowohl von der lateinischen als auch von der italienischen Fassung des Textes sind Abschriften erhalten, die auf die Redaktion Albertis zurückgehen. Welche der beiden Fassungen älter ist, bleibt bis heute strittig. Angenommen wird ein Entstehungsdatum im Jahr 1435 oder 1436. Siehe den Kommentar in: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. und übers. aus dem Lateinischen von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Lateinisch–Deutsch, 2. aktualisierte Aufl., Darmstadt 2011, S. 316–318. In der vorliegenden Arbeit wird aus der italienisch-deutschen Edition von 2002 (im Folgenden: Alberti Della Pittura) und der lateinisch-deutschen Edition von 2011 (im Folgenden: Alberti De Pictura) zitiert. Wo die jeweils andere Fassung die zitierte Fassung ergänzen kann, wird aus beiden Ausgaben zitiert.

59 Alberti war nicht der erste, der diese Forderung stellte. Siehe Białostocki 1967 sowie den Abschnitt „*Ars auro prior?*" der „Prolegomena".

60 Übers. Alberti De Pictura 2011, S. 291. Orig. ebd., S. 290: „Nam cum maior in coloribus sit artificis admiratio et laus, tum etiam videre licet ut in plana tabula auro posito pleraeque superficies, quas claras et fulgidas repraesentare oportuerat, obscurae visentibus appareant, aliae fortassis quae umbrosiores debuerant esse, luminosiores porrigantur." Alberti Della Pittura 2002, S. 148: „E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere."

dass sich das Gold nicht nur hell aufleuchtend, sondern auch dunkel zeigen könne (Abb. 3a und 3b).[61] Albertis Anliegen scheint somit ein anderes zu sein. Im 48. Abschnitt erläutert er zunächst die Anordnung unterschiedlicher Farbgattungen an einem Beispiel:

> Wer zum Beispiel die Diana malt, wie sie in den Reigen ihres Gefolges anführt, erzielt eine gute Wirkung, indem er der einen Nymphe einen grünen Umhang verleiht, jener in der Nähe einen weiß-schimmernden, dieser da gleich daneben einen purpurroten, der andern einen safrangelben; und so sollen der Reihe nach die übrigen eingekleidet werden, wobei die Verschiedenheit der Farben so zu berücksichtigen ist, dass stets helle Farben sich mit dunklen Farben einer verschiedenen Gattung verbinden.[62]

Wenige Zeilen darunter, im 49. Abschnitt, sind es nun nicht die Gewänder der Nymphen der Diana, sondern die Ausstattung der Dido, die Alberti als Beispiel anführt, um sich gegen das Blattgold auszusprechen:

> Nun gibt es freilich solche, die in der Verwendung von Gold durchaus maßlos sind, weil sie meinen, Gold verleihe einem Vorgang so etwas wie Erhabenheit. Meinerseits kann ich sie dafür überhaupt nicht loben. Ja, sogar wenn ich Dido malen wollte, wie Vergil sie in der berühmten Szene schildert: sie, „deren Köcher aus Gold, deren Haare in Gold geknotet waren, der eine goldene Spange das Gewand zusammenhielt", die mit goldenen Zügeln einherritt und um die schließlich alles von Gold glänzte – wenn ich sie also malen wollte, würde ich mich trotzdem bemühen, eine solche Fülle goldener Strahlen, welche von allen Seiten die Augen der Betrachter blendet, eher mit Farben nachzubilden als mit Gold.[63]

An dieser Textstelle wird deutlich, dass der plane Goldgrund gar nicht

61 Siehe den Abschnitt „Eigenlicht und Sendelicht (1954)" der „Prolegomena". Lorenzo Ghibert wiederholt diese Beobachtung in seinen *Commentarii* an anderen Materialbeispielen. Siehe Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 284–285.

62 Übers. Alberti De Pictura 2011, S. 289. Orig. ebd., S. 288: „quod si Dianam agentem chorum pingas, huic nymphae virides, illi propinquae candidos, proximae huic purpureos, alteri croceos amictus dari convenit, ac deinceps istiusmodi colorum diversitate caeterae induantur ut clari semper colores aliquibus diversi generis obscuris coloribus coniungantur."

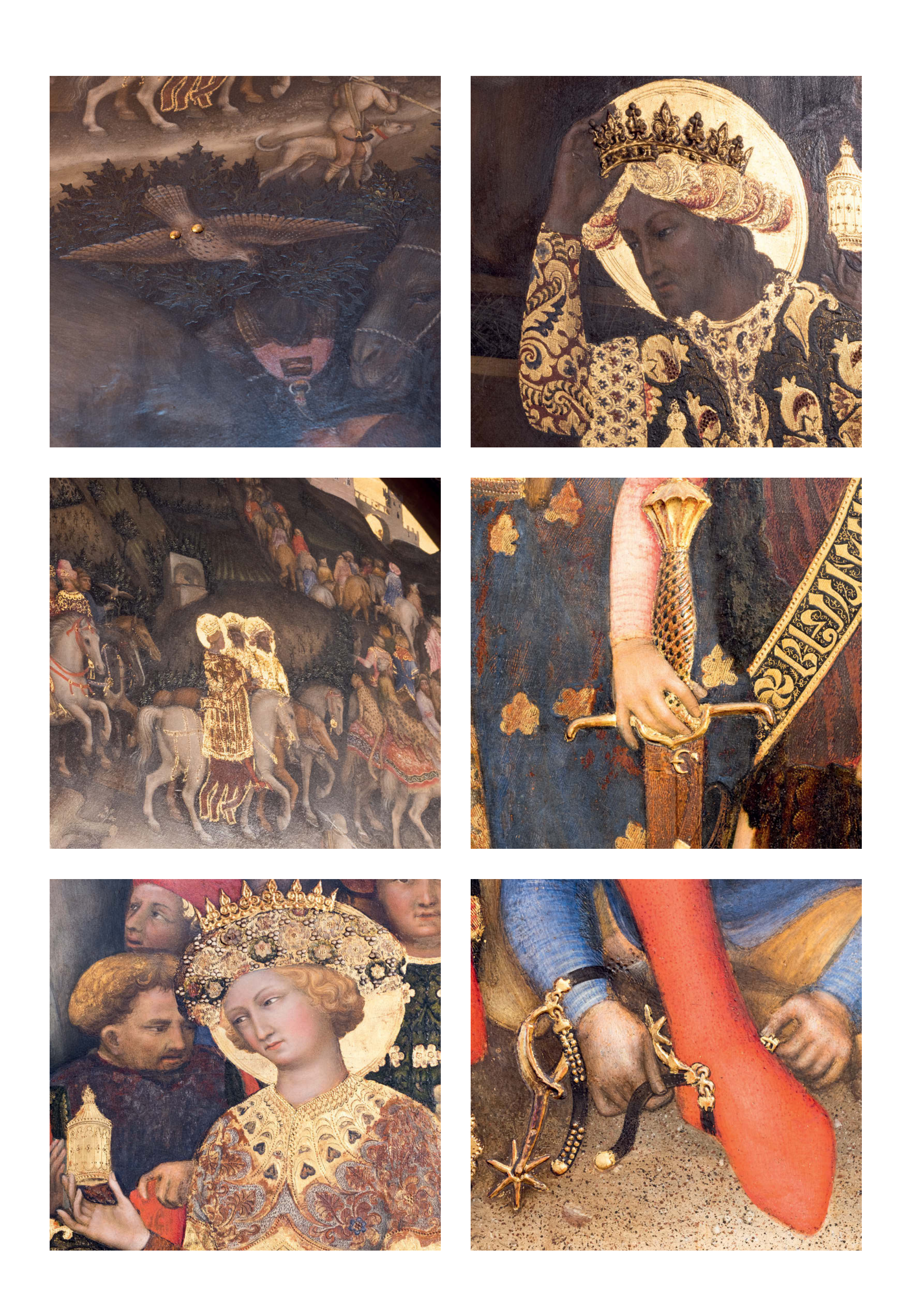
63 Übers. ebd., S. 291. Orig. ebd., S. 290: „At sunt qui auro inmodice utantur, quod aurum putent quandam historiae afferre maiestatem. Eos ipse plane non laudo. Quin et si eam velim Didonem Virgilii expingere, cui pharetra ex auro, in aurumque crines nodabantur, aurea cui fibula vestem subnectebat, aureisque frenis vehebatur, dehinc omnia splendebant auro, eam tamen aureorum radiorum copiam, quae undique oculos visentium perstringat, potius coloribus imitari enitar quam auro." Alberti Della Pittura 2002, S. 146 und 148: „Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice." Siehe zu diesem Abschnitt bei Alberti auch Hans Aurenhammer, „Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zu Leon Battista Albertis Theorie der *historia*", in: *Jahrbuch Rhetorik*, 24, S. 27–42.



14. Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 300 × 282 cm. Galerie degli Uffizi, Florenz

gemeint sein *kann*. Alberti spricht von einem goldenen Köcher, einem goldenen Haarband, von Zügeln und goldenen Strahlen, die von Dido ausgehen: Er bezieht sich nicht auf flächendeckende Polimentvergoldungen.

Welches Bild der Dido Alberti vor Augen gehabt haben mag, lässt sich nicht rekonstruieren. Der Effekt, den er beschreibt, kann gleichwohl gut an Gentile da Fabrianos *Adorazione dei Magi* von 1423 nachvollzogen werden (Abb. 14). Die blattgoldenen Nimben und Kronen, die schmuckreichen Seidengewänder, das goldene Zaumzeug, die glitzernden Schwerter und Rüstungen, Steigbügel und Sporen sowie



gegenüber:
15a–15f. Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423, Details Abb. 14



16. Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423, Detail Abb. 14



17a und 17b. Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423, Details Abb. 14

die glänzenden Gaben der Weisen treten schillernd hervor und heben sich je nach Lichteinfall in ihrem metallischen Glanz deutlich von der Oberfläche der bemalten Tafel ab (Abb. 15a–15f). Eindrucksvoll sichtbar wird der von Alberti beschriebene Effekt auch in der Darstellung des Bethlehemitischen Sterns, der nicht am oberen Rand der Tafel den etablierten Ort des Himmels repräsentiert, sondern über den Nimben von Joseph und Maria vor gemalten Felsen zu schweben scheint (Abb. 16). Blattgold und Muschelgold definieren den Lichtkörper des Sterns, während feine Goldlinien konzentrisch in alle Richtungen ausstrahlen. Dagegen bricht das Blattgold am oberen Bildrand überblendend in den Bildraum ein, während die Nimben im Vordergrund den Eindruck erwecken, aus massivem Gold angefertigt zu sein.

Eine dynamische, von Sonnen- und Kerzenlicht erzeugte Beleuchtungssituation wird die sich stetig ändernden Glanzeffekte begünstigt haben (Abb. 17a und 17b).[64] Die Forderung Albertis, den Glanz des Goldes mit den Mitteln der Farbe und nicht durch die Applikation von Blattgold darzustellen, richtet sich gegen die Unstetigkeit dieser Glanzeffekte. Sie ist weniger als abstrakter Wunsch, denn als konkrete Stellungnahme zu einer ganz bestimmten Technik und Praxis der Tafelmalerei zu verstehen.

Drappi d'Oro

Für das *Tabernacolo dei Linaioli* (Abb. 18), das von der Zunft der *Arte dei Linaioli e Rigattieri* 1432 für deren Geschäftsstelle an der Piazza Sant'Andrea in Florenz in Auftrag gegeben wurde, wendete Fra Angelico alle Techniken an, die ihm zur Bearbeitung des Blattgoldes zur Verfügung standen. Das Gold wurde punktiert und trassiert, während Lüsterfarben und Sgraffierungen das Gold bis heute schillernd hervortreten lassen (Abb. 19). So stehen nicht die Figuren der Mutter mit ihrem Kind, sondern goldene Textilien – und Textilfiktionen – im Fokus des großformatigen Tabernakels.

Im Jahr 2008 erschienen gleich zwei umfangreiche Studien, die die zahlreichen in den Tafelbildern des Quattrocento dargestellten Textilien zum Gegenstand haben. Lisa Monnas' *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings* diskutiert eine Auswahl italienischer Seidenstoffe und Gewebe, die sowohl in der italienischen als auch in der niederländischen

64 Für die Detailaufnahmen von Gentile da Fabrianos *Adorazione dei Magi*, Fra Angelicos *Tabernacolo dei Linaioli* und *Paradiso* sowie der Fresken von San Marco bedanke ich mich bei Gregor von Kerssenbrock-Krosigk, dessen geschulter Blick meinem Argument zur Drucklegung neuen Glanz verliehen hat.



gegenüber:
18. Fra Angelico, *Tabernacolo dei Linaioli*, ca. 1433, Mischtechnik mit Gold auf Holz, mit Marmorrahmen von Lorenzo Ghiberti, 250 × 133 cm. Museo di San Marco, Florenz



19. Fra Angelico, *Tabernacolo dei Linaioli*, ca. 1433, Detail Abb. 18

Tafelmalerei zur Darstellung kamen.[65] Hauptanliegen dieser Studie ist es, die Seidenstoffe anhand zeitgenössischer Tafelbilder zu klassifizieren, zu datieren und den Werkstätten oder Herkunftsgebieten zuzuschreiben.[66] Die Publikation *Gold Brocade and Renaissance Painting. A*

65 Siehe Monnas 2008.

20. Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1445, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 71,5 × 105 cm. Galleria Sabauda, Turin

Study in Material Culture von Rembrandt Duits konzentriert sich dagegen weniger auf textilhistorische als auf malereihistorische Techniken zur Darstellung der goldenen Seidenstoffe. Dabei versteht Duits unter „Brokat" ein Gewebe, das einen Goldfaden aufweist und beruft sich dabei auf Giovanni Paolo Lomazzo,[67] dessen *Trattato dell'arte* 1584 zum ersten Mal Seidengewebe mit Goldfaden unter dem Terminus *broccati* zusammenfasst.

Dabei rät das *Centre international d'étude des textiles anciens* (CIETA) ausdrücklich von der Verwendung des Begriffs „Brokat" im wissenschaftlichen Kontext ab, da die Bezeichnung weder eine spezifische Gewebebindung noch eine spezifische Webtechnik beschreibt.[68] Cennino Cennini gebraucht in seinem *Libro dell'arte* zur Kennzeichnung der gemalten Gold-Seide-Stoffe den Begriff *drappo d'oro*. Aus dem *Tabernacolo dei Linaioli* geht allerdings hervor – und das konkludieren sowohl Monnas als auch Duits – dass die *drappi d'oro*, die Fra Angelico zur Schau stellt, die ihm bekannten realen Stoffe in Opulenz und Kunstfertigkeit weit überbieten.[69] Infolgedessen fragt Duits, „how painters conjured up a world that simulated but not slavishly imitated the actual world around them, and the reasons they had for doing so".[70]

Fra Angelicos Glanzeffekte

Auch den *drappo d'oro* in Fra Angelicos Turiner *Madonna dell'Umiltà* (Abb. 20) hat es nie gegeben. An drei Punkten befestigt und an zwei Seiten gerafft, fällt der goldene Vorhang in schweren Falten rahmend um Maria und das Christuskind. Zwei unterschiedliche Muster lassen sich unterscheiden, und beide Muster hat Fra Angelico mit einer stumpfen Nadel in das Blattgold trassiert. In der uns zugewandten Seite des Stoffes erscheint ein geometrischer Rapport mehrfarbiger Rosen aus direkt auf das Blattgold aufgetragenen feinen roten und schwarzen Linien. Dagegen weist die der Demutsmadonna zugewandte Stoffseite ein Granatapfelmuster auf und ist ganz aus Gold. Hier erzeugen die schraffierten

66 Somit führte Monnas mit ihrem Vorhaben das 1967 abgeschlossene Projekt von Brigitte Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, (Schriften der Abegg-Stiftung, Bd. 1), Bern 1967 weiter, das insbesondere die Verwendung und Wiederverwendung von Textilmustern in Tafelbildern nachweisen konnte. Vgl. Brigitte Klesse, *Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum*, Köln 1973.

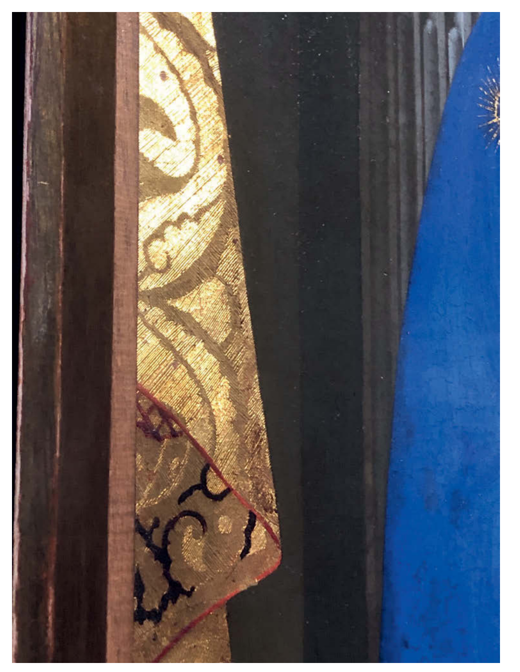
67 Rembrandt Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture*, London 2008, S. 31.

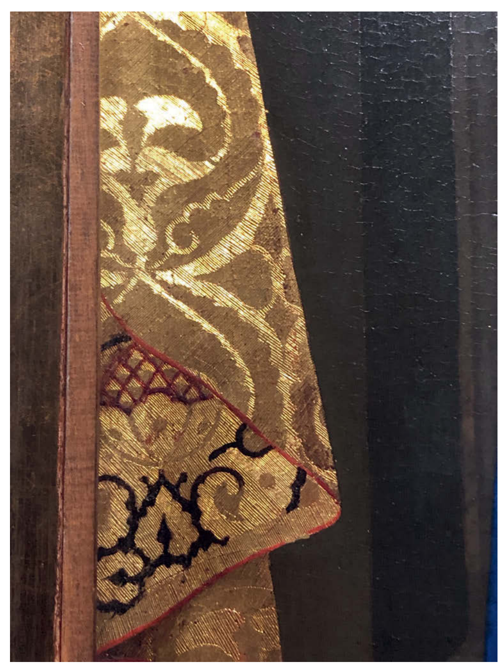
68 „Verbreitete, aber unpräzise Bezeichnung für einen Stoff mit reichem, im Webverfahren hergestelltem Dekor, vor allem für Gewebe mit eingewebten Gold- und Silberfäden. Ohne Bezug auf die Webtechnik. Nicht empfohlen von CIETA." Birgitt Borkopp-Restle, *Vokabular der Textiltechniken. Deutsch. Mit den Entsprechungen im Englischen, Französischen, Italienischen, Portugiesischen, Spanischen, Schwedischen*, Lyon 2019, S. 12.

69 Siehe Monnas 2008, S. 156; Duits 2008, S. 31.

70 Ebd., S. 3.


EGO SV LVX MVDI · ZVITIS VERA





21a und 21b.
Fra Angelico,
Madonna dell'Umiltà,
ca. 1445,
Details Abb. 20

Trassierungen Flächen, die weder umrissen noch konturiert sind und nur im einfallenden Licht ihre Wirkung entfalten können.

Je nach Lichteinfall zeigen sich die strikt im 90°-Winkel angeordneten Trassierungen im goldenen Ehrentuch jeweils entweder als helle Musterpartien auf dunklem Grund oder als dunkle Musterpartien auf hellem Grund (Abb. 21a und 21b), wie auch die beiden Detailaufnahmen auf dem Einband dieses Buches illustrieren. Der gleiche Bildausschnitt ist zwei Mal zu sehen – das Gold zeigt sich jeweils „stumpf" oder „glänzend", wie bereits Cennini wusste.[71] Fra Angelico bringt nun genau diese Eigenschaft des Goldes produktiv zum Einsatz und erkennt, dass das Licht dem Gold eine doppelte Farbigkeit verleiht: Er nimmt beide Erscheinungsmodi des Goldes in seine Palette auf. So schenkt ihm das Gold die Möglichkeit, auf raffinierte Art und Weise eine ganz bestimmte Gewebetechnik darzustellen. Denn Damaste zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit einer einzigen Fadensorte und damit in ein und derselben Farbe Muster zur Darstellung bringen können, da sich kettsichtige und schusssichtige Partien einzelner Musterelemente jeweils abwechseln. Je nach Lichteinfall erscheint der Rapport eines Damastes als helles Muster auf dunklem Grund bzw. als dunkles Muster auf hellem Grund. So

71 Siehe den Abschnitt „Eigenlicht und Sendelicht (1954)" in den „Prolegomena" des vorliegenden Bandes.

macht Fra Angelico in seinem Bild das Unmögliche möglich, denn aus mit Gold umsponnenen Fäden lässt sich, aus bereits erläuterten Gründen, kein Damast herstellen. Sein „Gold-Damast" ist eine Fiktion.

Andererseits erinnert die von Angelico verwendete Technik der Blattgoldbearbeitung an ein Verfahren, das für die Skulptur, Goldschmiedekunst und Glasmalerei bereits ausführlicher analysiert worden ist. Der englische Begriff „damascening" oder deutsch „damaszieren" leitet sich wie „Damast" selbst aus dem Ortsnamen Damaskus ab und beschreibt eine Technik, die im Deutschen als „tauschieren" diskutiert worden ist.[72] Die Tauschierung ist eine ornamentierende Technik, die mit Bunt- und Edelmetallintarsien in dunklen Trägermaterialien arbeitet. Aus dem Wechsel heller und verschatteter Elemente entstehen je nach Lichteinfall neue Muster. Eine ähnliche Einlagetechnik von Goldmetallen, die ebenso als „damascening" bezeichnet worden ist, findet sich darüber hinaus bei Lorenzo Ghiberti und Donatello und damit im unmittelbaren Umfeld von Fra Angelico.[73] Auch in der Glasmalerei waren und sind „Damaste" auf der italienischen Halbinsel omnipräsent: Aus dem meist roten oder blauen Überfangglas wurden Damastmuster geätzt und gegebenenfalls „durch den zusätzlichen Einsatz von Silbergelb noch verfeinert", um so „die Textur kostbarer Stoffe auf höchst effektvolle Weise und ohne störende Bleiruten"[74] darstellen zu können, wie Scholz beschreibt. Visuell lassen sich damit Verwandtschaften zwischen der „Damaszierung" Fra Angelicos und den beschriebenen Techniken in der Textilweberei, Intarsienkunst, Skulptur und Glasmalerei nachweisen. So ungeeignet sich der Begriff des Brokats für die Beschreibung quattrocentesker Stoffreferenzen erwiesen hat, so produktiv zeigt sich der Begriff des Damastes in seiner Möglichkeit, sowohl auf technische als auch optische Eigenschaften der bearbeiteten Blattgoldapplikationen aufmerksam zu machen.

Figur und Goldgrund

Der Bildtypus der *Madonna dell'Umiltà* erlaubt in besonderer Weise eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem bildimmanenten Verhältnis zwischen Figuren und Bildgründen. Die Ikonographie der demütigen Maria ermöglicht Fra Angelico eine intensive Arbeit am

72 Zum Tauschieren im islamischen Mittelalter siehe ausführlich: Almut von Gladiss, „Zur Geschichte der Tauschierkunst im islamischen Mittelalter", in: *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 28, 1996, S. 117–145.

73 Siehe Amy Bloch, „Sculpture, Donatello, and the Goldsmith's Art in Fifteenth-Century Florence", in: *The Art Bulletin*, 104 (1), 2022, S. 48–77; Marco Spallanzani, *Metalli islamici a Firenze nel Rinascimento*, Florenz 2010.

22. Fra Angelico, *Madonna mit Kind*, ca. 1420–1422, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 100,5 × 57,9 cm. The Alana Collection, Newark, Delaware

und mit dem Grund des Bildes. Dabei hebt er hervor, was sich *zwischen* Figur und Grund, zwischen Bildfläche und Bildraum, ereignen kann. Ohne den Fokus auf die Darstellung einer sich in den Bildhintergrund erstreckenden Bildtiefe legen zu müssen, werden Flächen zu Ebenen, die sich wie Tugenden über den Grund der Demut erheben.

Fra Angelicos Madonna aus der Alana Collection (Abb. 22) entstand circa sechs bis zehn Jahre nach der Sankt Petersburger *Madonna dell'Umiltà*. Maria wird erneut durch ein hellrotes Gewand und einen dunkelblauen Mantel mit goldgelber Borte hervorgehoben. Das Kind sitzt auf dem linken Knie der Jungfrau und wird von ihrer linken Hand gehalten. Eine Farb- und Materialpalette aus glänzendem und verschattetem Gold und Goldgelb, Rot und Blau dominiert auch hier die Bildfläche.[75] Das polierte Blattgold in der oberen Bildhälfte bleibt unverziert. Im Unterschied zur Demutsmadonna in der Eremitage sitzt Maria hier jedoch nicht auf einem bescheidenen Seidenkissen, sondern in einem mit Löwenköpfen und -pfoten ausgestatteten Scherensessel.

Versteht sich der Goldgrund formfunktional als Grund oder *campo* der Darstellung und das opake Rot als Boden,[76] so stellt sich die Frage, wie sich das den Scherensessel auskleidende goldene Ehrentuch in der Mitte des Bildfeldes in diese Struktur einfügt. Technisch betrachtet verleihen unzählige filigrane Punktierungen dem Gold eine bewegte Textur, die das einfallende Licht bricht und reflektiert. Darüber hinaus konturieren lasierende Lüsterfarben das punktierte Gold zu einem *drappo d'oro* und damit zu einem mimetischen Objekt der Darstellung. Hellgraue Quasten akzentuieren den Rand des Gewebes. Andererseits übernimmt das Ehrentuch – nicht zuletzt aufgrund seiner goldenen Farbigkeit – die formale Funktion des Goldgrundes.[77] Weder als rein selbstreferenzielle Materialbehauptung noch als ein klar im Bildraum zu konkretisierender Gegenstand offenbart sich das goldene Ehrentuch hier auf explizite Weise zwischen Figur und Goldgrund.

Anders als in Edgar Rubins Vase (Abb. 12) zeigt sich das goldene Ehrentuch in der zeitlichen Bewegung des Changierens weder als Grund noch als Figur, sondern ist zu jedem Zeitpunkt der Wahrnehmung beides. Bildtheoretisch ließe sich die formfunktionale Doppelfunktion des Ehrentuches am ehesten mit

74 Hartmut Scholz, „Hans Wild und Hans Kamensetzer – Hypotheken der Ulmer und Strassburger Kunstgeschichte des Spätmittelalters", in: Jahrbuch der Berliner Museen, 36, 1994, S. 93–140, hier S. 95. Ich danke Marion Gartenmeister für diesen Hinweis.

75 Zu Farbreduktion im Kontext dominikanischer Malerei siehe Spike Bucklow, *The Riddle of the Image. The Secret Science of Medieval Art*, London 2014, inbes. S. 96–99.

76 Im roten Boden lassen sich die Reste einer ursprünglich wohl klareren Goldmusterierung, vermutlich aus Muschelgold, erspähen (wie in der Reproduktion insbes. links außen noch zu erkennen ist).

77 Siehe Blümle 2008 sowie den Abschnitt „Ornament und Faltenwurf" in den „Prolegomena".



23. Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1415–1419, Detail Abb. 9

dem Vokabular des Wollheimschen „Seeing-In" und seinem Begriff der „Twofoldness" erweitern.[78]

Im Kontext christlicher Theologie zeigt sich im Andachtsbild der Madonna dagegen vielmehr eine Drei- als eine Zwiegestalt, denn Fra Angelico reflektiert die menschliche Gestalt des Gottessohnes im goldroten Stoff. Mehr noch als der polierte Goldgrund im oberen Teil der Bildtafel, bringt das goldene Ehrentuch durch seine unzähligen Punktierungen das Licht ins Bild, während Christus selbst als „Licht der Welt" (Joh 8,12) in Erscheinung tritt.[79] Auch formal betrachtet zeigt sich eine Analogie zwischen dem rotgoldenen Ehrentuch und dem nackten Körper Christi, dessen warmgefärbtes Inkarnat nicht einmal von einem diaphanen Schleier gleichsam enthüllt wird.[80]

Christuskörper und Goldgewebe werden beide aus rotem wie goldgelbem Material geformt. Auf der Bildfläche befinden sich beide Gestalten zwischen Rotgrund und Goldgrund. Dass der rote Boden unter Maria auf das Blut Christi verweist, explizieren auch die Trauben in ihrer rechten Hand, nach denen das Kind greift. Wie im vierten Kapitel näher ausgeführt wird, kommt dem Blut inkarnationstheologisch jedoch noch eine andere Bedeutung zu, da es als *prima materia* jene Materie bereitstellt, aus der der Körper des Kindes in der Jungfrau erst erwächst.[81] Das rote Gewand Mariens, das der Figur des Kindes auf ihrem Schoß einen neuen Grund und Bildgrund bietet, zeigt sich wiederum weder als Figur noch als Grund, sondern als programmatisch immer beides.

Von Gold getragen?

Die italienischen Termini *figura* und *campo*, *piano* und *fondo* oder *sfondo* lassen sich nur unbefriedigend mit den englischen Begriffen *figure*, *field*, *ground*, *background* oder dem semantisch vielschichtigen Begriff *plane* übersetzen. Noch schwieriger wird die Parallelisierung dieser Bezeichnungen mit den deutschen Begriffen „Figur" und „Grund", „Feld", „Feldung", „Hintergrund" und „Boden", „Bildfläche" oder „Bildgrund".[82]

78 Siehe Richard Wollheim, „Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation", in: Ders., *Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*, Cambridge 1980, S. 137–151; Ders., „On Pictorial Representation", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (3), 1998, S. 217–226; Bence Nanay, „Perceiving Pictures", in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 10 (4), 2011, S. 461–480; Emmanuel Alloa, „Seeing-as, seeing-in, seeing-with. Looking through pictures", in: Krešimir Pungar (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Basingstoke 2021, S. 483–499.

79 Siehe Kap. 5, S. 244–247 und Kap. 6, S. 251–254.

80 Zur Inkarnatfarbe in ihrem Verhältnis zu Blattmetallen sowie zum Einfluss heraldischer Regeln auf die italienische Tafelmalerei siehe weiterführend Haas 2015.

81 Siehe S. 195, Anm. 18 und S. 203. Isidor begründet das Verhältnis von Mutter und Materie etymologisch: „Mater dicitur, quod exinde efficiatur aliquid. Mater enim quasi materia; nam causa pater est." Isidor Hispalensis Episcopus, *Etymologiarum Sive Originum Libri XX. Tomus I. Libros I–X Continens*, hrsg. von Wallace M. Lindsay, Oxford 1911, ND (Clarendon Press), Oxford 1989, Lib. 9, Cap. 5, Sec. 6. Dt. Übers.: „Die Mutter wird so genannt, weil aus ihr etwas hervorgebracht wird. Mater heißt nämlich gleichsam Materie (Stoff, Material); denn der Vater ist die Ursache." [Übers. d. Verf.].

82 Zu Terminologie und weiterführenden Übersetzungsvorschlägen siehe auch Beer 1983; Leitner 1987; Boehm/Burioni 2012; Eclercy 2007a; Peselmann 2020, insbes. S. 41–86.



Hinsichtlich Fra Angelicos Darstellungen der *Madonna dell'Umiltà* hat sich die intellektualistische Arbeit am Begriff jedoch nur bedingt klärend beteiligen können. Denn seine Tafelbilder fordern eine Arbeit am Bild heraus, die jenseits singulärer Termini zu fassen beabsichtigt, was sich *zwischen* Figur und Grund zu erkennen gibt.[83] Für Angelicos *Madonne dell'Umiltà* hat sich die Ausgrabung des Begriffs *humus* als ertragreich erwiesen, erlaubt er doch das Hervortreten des Grundes als Ort, an dem die *humilitas* ihre Gestalt annimmt.

Wie ein Bleistift auf weißem Papier, teilt eine rote Linie die Tafel der Sankt Petersburger *Madonna dell'Umiltà* (Abb. 9) in zwei Flächen. Stehen uns „Bleistift" und „Horizont" zur Verfügung, so wird aus der roten Linie ein Horizont – während weder der Horizont noch das weiße Blatt Papier im Quattrocento bereits Ausgangspunkt imaginierter oder faktischer Gestaltungsprozesse geworden waren.[84] Und doch erweist sich der Goldgrund als „idealer Raumgrund"[85] im Sinne Riegls als ein besonders geeigneter Grund zur wirksamen Erprobung unterschiedlichster Darstellungsmodi von Räumlichkeit. Fra Angelico ging es zunächst um die Frage, wie sich die Madonna der Demut von Gold getragen darstellen lässt, und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem sich Bild- und Andachtspraktiken radikal verändern sollten. Er war noch jung, als er begann, seinen Beitrag zu diesen Debatten zu leisten und die blaue Flügelspitze des rechten Engels seiner Petersburger *Madonna* wenige Millimeter über den Rand des Mariennimbus hinausragen ließ, auf die das Christuskind blicken sollte (Abb. 23). Mit nur wenigen Pinselstrichen führt der Maler so eine weitere, nun räumliche Bildebene ein.

Dass Fra Angelico genau wusste, wie sich der Bildraum perspektivisch konstruieren lässt, wird in den nächsten Kapiteln deutlich werden. Seine Bildlösungen für die *Madonne dell'Umiltà* kreisen währenddessen immer wieder um die Herausforderung, wie sich die Demut als Grundlage und Fundament aller Tugenden zwischen Figur und Grund darstellen lässt. Maria selbst gibt darauf nur *eine* Antwort, wenn sie im Moment der Inkarnation formuliert: „ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum" (Lk 1,48).[86]

83 Auch David Young Kim konkludiert, frei nach Heinrich Wölfflin: „(…) it is harder to see that for which no words yet exist. Therefore, we need more than the lexicon of present-day art history to conjure the ground. We also need to dig through the historical bedrock of campo to extract and lay bare the assumptions implicit in the term's use." Kim 2022, S. 14. Weiterführend sei hier verwiesen auf den Tagungsband zu der im Juni 2022 bei eikones – Zentrum für die Theorie und Geschichte des Bildes an der Universität Basel durchgeführten Konferenz „Between Figure and Ground: Seeing in Premodernity" (im Erscheinen).

84 Siehe Kap. 2, S. 132–136.

85 Siehe den Abschnitt „Idealer Raumgrund (1901)" in den „Prolegomena".

86 „Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe nach deinem Wort ". Siehe ferner Davide Stefanacci, „Humility as a Virtue: Oral and Visual Religious Indoctrination to Purify the Female Gender in Italy in the Early Quattrocento", in: *Signs and Society*, 8 (2), 2020, S. 220–242.

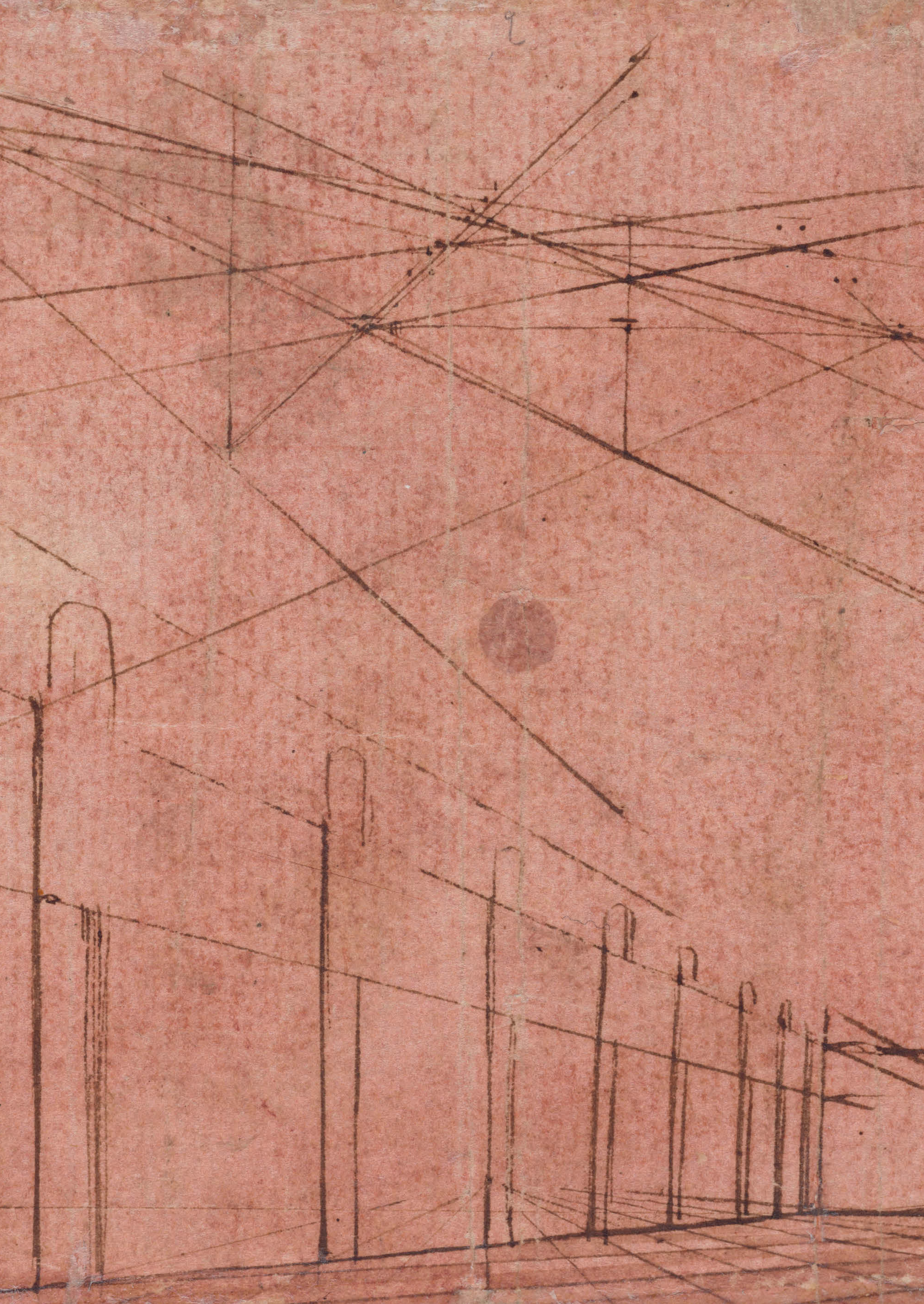




Teil II

Punkt und Linie zu Fläche: Inkarnation

Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1425–1426, Detail Abb. 24



2 Perspektive

Fra Angelico, *Zwei Perspektivstudien*, Detail Abb. 26

In Fra Angelicos drei Verkündigungstafeln glänzt der Goldgrund durch Abwesenheit. Leuchtende Temperafarben dominieren seine frühe Verkündigungsdarstellung für San Domenico in Fiesole, die Gegenstand des zweiten Kapitels ist. Blattgoldapplikationen werden hier eher sparsam eingesetzt. Und doch – oder gerade aus diesem Grund – sind seine *Verkündigungen* für die Frage nach dem Verhältnis von Goldgrund und Perspektive von wesentlichem Interesse. Wie kompatibel sind „Perspektive“ und „Goldgrund“, und wie befasst sich Fra Angelico mit dem formgebenden Verfahren der perspektivischen Darstellung?

Tabula quadrata

Die Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole zeigt auf ihrer zentralen, rechteckigen Malfläche von circa 145,2 × 181,6 cm zwei biblische Szenen (Abb. 24).[1] Die rechte Seite des Bildes ist der Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel gewidmet, während links Adam und Eva vom Erzengel Michael aus dem Paradies vertrieben werden. Die beiden Ereignisse, die sich an zwei weit voneinander entfernten Orten abspielen, setzt Fra Angelico in einen scheinbar kohärenten Bildraum. In diesem Bildraum bildet eine vierjochige Loggia den Schauplatz für die Begegnung zwischen Jungfrau und Engel.[2] Die zum Gruß gefalteten Hände Gabriels sind auf der vertikalen Mittelachse der Bildfläche platziert. Maria fixiert die ihr zugewandte rechte Hand des Engels mit ihrem Blick. Sie verschränkt die Arme, das aufgeschlagene Buch hat sie auf ihrem rechten Knie abgelegt. Ein breiter, goldener Lichtstrahl, zusammengesetzt aus 25 dünnen Streifen Blattgold, fällt aus der oberen linken Ecke auf Maria und bildet eine Diagonale. Die weiße Taube des Heiligen Geistes, aus den Händen Gottvaters gesendet, begleitet den goldenen Strahl der Inkarnation auf seiner Bahn zu Marias Herz und rechter Hand. So, wie Maria ihren Blick auf die gefalteten Hände Gabriels richtet, sieht Gabriel auf die gefalteten Hände der Jungfrau. Maria wird hinterfangen von einem *drappo d'oro* aus Blattgold.[3]

1 Das Museo del Prado stellt von der Verkündigungstafel Abbildungen ohne Predella zur Verfügung. Im Saal 056B (letzter Besuch: 2022) werden beide Tafeln einzeln und nebeneinander präsentiert. Für die Predella, siehe Abb. 29.

2 Zur Ikonographie der Verkündigung bei Fra Angelico siehe den Abschnitt „*Ave Gratia Plena*“ in Kap. 4 auf S. 189–192.

3 Siehe Kap. 1, S. 104–113. Zur Verwendung von Blattgold in Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico in

 https://doi.org/10.1515/9783422800533-004

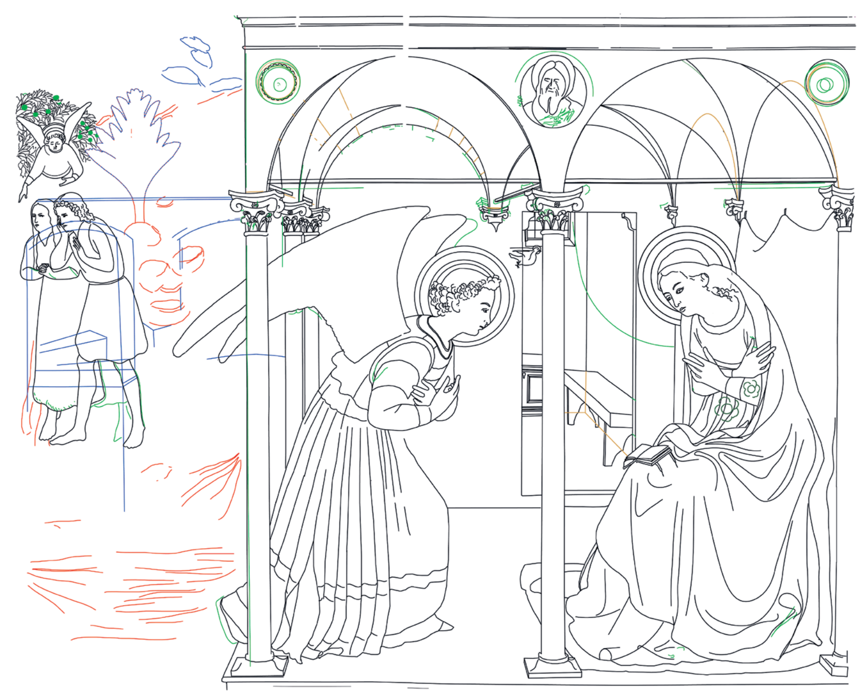


24. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1425–1426, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 163,5 × 181,6 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

Die Marmorsäulen der Loggia teilen die Fläche des Bildes in drei Abschnitte, die sich bei genauerem Hinsehen jedoch als drei ungleiche Segmente erweisen, denn die Loggia der Maria nimmt mehr als zwei Drittel der gesamten Breite der Bildtafel ein. Deren Plateau aus Buntmarmor,[4] die Holzbank im Schlafgemach (*thalamus virginis*) und die Flucht der beiden sich in die Bildtiefe verkürzenden Zuganker kommen in einer Zone zusammen, die horizontal mit den Halsringen der drei Kapitelle im Vordergrund zusammenfällt. Vertikal bezeugen die unter- und übereinander platzierten goldenen Sterne im blauen Gewölbe der Loggia einen Fluchtpunkt an der Schnittstelle der beiden goldenen Engelsflügel. Damit befindet sich der

Fiesole siehe weiterführend den Abschnitt „Punkt und Linie zu Fläche“ auf S. 149–152.

4 An dieser Stelle sei auf Georges Didi-Hubermans Interpretation des Buntmarmors bei Fra Angelico als Figuration der Inkarnation hingewiesen, auf der meine Analyse aufbaut. Siehe Didi-Huberman 1990. Zu Buntmarmorfiktionen (und Verkündigungsdarstellungen) siehe jüngst auch Markus Rath, „Annunziation und Petrifikation in der Malerei des Quattrocento“, in: Isabella Augart et al. (Hrsg.), *Steinformen: Materialität, Qualität, Imitation*, (Naturbilder, Bd. 8), Berlin 2019, S. 303–322; Markus Rath, „Substanzaktivität. Farbe als prima materia im Andachtsbild der Frühen Neuzeit“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 83 (3), S. 334–359.



25. Darstellung der Anpassungen in fünf Phasen. Schwarz: Sichtbare Linien des letzten Entwurfs, Gelb: Verdeckte Hilfslinien, Blau: Linien des ersten Entwurfs (aus Reflektographie und Radiographie), Rot: Linien des zweiten Entwurfs (aus Reflektographie und Radiographie), Grün: Korrekturen am letzten Entwurf, in: González Mozo 2019, S. 65.

Fluchtpunkt der Darstellung zunächst deutlich links von der Bildmitte.

Feine Hilfslinien im Gewölbe und im Gemach der Maria, die im Zuge der Restaurierungsarbeiten an der Tafel optisch freigelegt werden konnten, bestätigen, dass Fra Angelico den Bildraum perspektivisch konstruierte (Abb. 25). Wer die konvergierenden Linien der Komposition jedoch genauer nachvollziehen will, wird sich bald mit der Schwierigkeit konfrontiert sehen, dass die Fluchten dem betrachtenden Blick an entscheidenden Stellen entzogen werden. Denn wo und wie die Sockel der zweiten und dritten Säule aufliegen, bleibt beispielsweise unklar. Darüber hinaus lässt sich kein Fluchtpunkt im engen Sinne bestimmen, sondern nur eine Zone ausmachen, auf die sich mehrere orthogonal zulaufende Linien beziehen.

Das Museo Nacional del Prado feierte im Jahr 2019 sein 200-jähriges Jubiläum mit der groß angelegten Ausstellung *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*. Fra Angelicos Verkündigungstafel wurde zu diesem Anlass nicht nur aufwendig restauriert, sondern auch als erste *tabula quadrata* der europäischen Kunstgeschichte in ein neues Licht gerückt.[5]

5 Siehe Strehlke/González Mozo 2019. Die Bezeichnung „pala quadrata“ findet sich wohl zum ersten Mal in einer die neuen Baupläne für San Lorenzo in Florenz dokumentierenden

Carl B. Strehlke identifiziert Fra Angelicos Verkündigungstafel als „the earliest surviving painted example of architecture in perspective."[6] Darüber hinaus wird Fra Angelico als „the first Italian artist to stop using uniform golden backgrounds in panel paintings"[7] zum ersten Maler der Florentiner Renaissance und seine Madrider Verkündigungstafel zum Paradebeispiel früh eingelöster, neuer Anforderungen an das Bildmedium.

Ana González Mozo, die mit ihrem Team die Restaurierung der Verkündigungstafel zwischen 2015 und 2019 übernahm, kommt zu dem Schluss: „Technical study of the *Annunciation* indicates that Angelico planned the composition correctly, but that mathematical accuracy was not a priority for him."[8] Ob sich linearperspektivische Darstellungen als „korrekt" bezeichnen lassen, warum Fra Angelico den Fluchtpunkt der Darstellung nicht mit der Mittelachse der Malfläche des Tafelbildes zusammenfallen ließ und welche Ziele er stattdessen verfolgte, sind die zentralen Fragen dieses Kapitels.

Brunelleschis *tavolette*

Obwohl sich Kunstgeschichte, Optik, Geometrie und Mathematik, Philosophie und Phänomenologie, Architektur-, Foto- und Bildtheorie, Bildwissenschaft, Wissenschaftsgeschichte und auch die Soziologie ausführlich zur sogenannten „Perspektive" geäußert haben,[9] liegen Antworten auf grundlegende Fragen hinsichtlich ihres Aufkommens bzw. ihrer Entwicklung nach

Quelle vom 3. Juni 1434. Siehe Jeffrey Ruda, „A 1434 Building Programme for San Lorenzo in Florence", in: *The Burlington Magazine*, 120 (903), Special Issue Devoted to the Italian Quattrocento, 1978, S. 358, 361. Carl B. Strehlke und Ana González Mozo verwenden in ihren Beiträgen strikt den Ausdruck *pala quadrata* (*et sine civoribus*), während in der genannten Quelle von einer „tabula quadrata et sine civoriis" die Rede ist. Zu *tabule quadrate* weiterführend: Merzenich 2001; Luciana Borri Cristelli, „‚Tabula quadrata sine civoriis': la diffusione della tavola rinascimentale in Arezzo", in: Davide Gasparotto und Serena Magnani (Hrsg.), *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel Senese e nell'Aretino. 1450–1500*, Montepulciano 2002, S. 165–173; Alexander Nagel, „Art as Gift. Liberal Art and Religious Reform in the Renaissance", in: John J. Martin (Hrsg.), *The Renaissance. Italy and Abroad*, London 2003, S. 319–360, hier S. 334; Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke. Alberti, Palladio, Agucchi*, (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 15), Berlin/Boston 2015, S. 187–189; Gerbron 2016, S. 82–90.

6 Strehlke/González Mozo 2019, S. 29.

7 Ebd., S. 72. Bereits William Hood konkludiert in seiner Rezension der Fra Angelico-Ausstellung im Metropolitan Museum of Art in New York 2006: „The implications of the exhibition's first section, therefore, allowed one to suppose that Fra Angelico was the first to realise that a painter could not maintain the representational neutrality of the gold ground if at the same time he was determined to depict bodies as solid objects that interrupt light." William Hood, „Exhibition Review of ‚Fra Angelico', The Metropolitan Museum of Art, New York", in: *The Burlington Magazine*, 148 (1235), 2006, S. 146–149, hier S. 148.

8 Strehlke/González Mozo 2019, S. 61.

9 Exemplarisch seien hier genannt: Panofsky 1998 [1924–1925]; Decio Gioseffi, „Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e Appunti" [1957], in: Roberto Giordani (Hrsg.), *Scritti di Decio Gioseffi sulla prospettiva*, Udine 1994, S. 15–163; Alessandro Parronchi, *Studi su la „dolce" prospettiva*, Mailand 1964; Graziella Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turin 1965; Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, (Heidelberger Forschungen, Bd. 13), Heidelberg 1969; Robert Klein und André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la renaissance et l'art moderne. Articles et essais réunis et preésetés par André Chastel*, Paris 1970; Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975; Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, (Champs, Bd. 605), Paris 1987; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven CT et al. 1990; James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca NY 1994; Sven Dupré, *Renaissance Optics: Instruments, Practical Knowledge and the Appropriation of Theory*, Berlin 2003; Sven Dupré, *Art History, History of Science, and Visual Experience*, Berlin 2010; Dominique Raynaud, *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Cham 2016; Dupré 2019.

wie vor im Dunkeln. Gerade weil weder von einem „Ursprung“ oder einer „Entdeckung“ noch von einer „Erfindung“ der Perspektive ausgegangen werden kann, erweist sich die Suche nach den „Anfängen“ der perspektivischen Darstellung im Tre- und Quattrocento als ein zunehmend illusorisches Unterfangen. Hauptgründe hierfür sind eine lückenhafte Quellenlage und die verbreitete, problematische Fokussierung auf das Florenz der 1420er-Jahre.

Die in der Forschung viel diskutierten Perspektivdemonstrationen Filippo Brunelleschis, die nach wie vor als Initialzündung für die künstlerische Beschäftigung mit perspektivischen Darstellungsformen gelten, fanden zwischen circa 1416 und 1425 in Florenz statt.[10] Die erste ausführliche Schilderung dieser Ereignisse stammt jedoch aus den 1480er-Jahren und wurde, so ist anzunehmen,[11] von Brunelleschis Biograph Antonio di Tuccio Manetti niedergeschrieben. Der Autor beschreibt, dass Brunelleschi direkt vor dem Florentiner Baptisterium „una tauoletta di circha mezo braccio quadro“[12] mit einer Außenansicht des Baptisteriums präsentierte. Eine zweite Tafel soll den Palazzo Vecchio an der Piazza della Signoria gezeigt haben. Die beiden kleinen Tafelbilder und der dazugehörige Spiegel, mit denen Brunelleschi seine neue Methode zur wirklichkeitstäuschenden Darstellung zur Schau stellte, sind jedoch nicht erhalten und Rekonstruktionsversuche führten zu zahlreichen Spekulationen.[13] Denn Manetti schildert nicht, *wie* Brunelleschi sein aufsehenerregendes Bild angefertigt

10 In der Forschungsliteratur gehen die Datierungen nach wie vor sehr weit auseinander. Siehe hierzu Johannes Grave, „Brunelleschi's Perspective Panels. Rupture and Continuity in the History of the Image“, in: Alexander Lee et al. (Hrsg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300–c. 1550*, Leiden et al. 2010, S. 161–180, hier S. 161, Anm. 3.

11 Siehe Antonio di Tuccio Manetti et al., *The Life of Brunelleschi. Introduction, Notes and Critical Text by Howard Saalman, English Translation by Catherine Enggass*, hrsg. von Howard Saalman, University Park PA 1970, S. 10–20.

12 Ebd., S. 43.

13 Ein früher Versuch findet sich bei: Richard Krautheimer und Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956. Siehe ferner Alessandro Parronchi, „Le due tavole prospettiche del Brunelleschi“, in: *Paragone*, 9, 1958, S. 3–32; Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Mailand 1962; Robert Klein, „Pomponius Gauricus on Perspective“, in: *The Art Bulletin*, 43/3, 1961, S. 211–230; Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Mailand 1976; Martin Kemp, „Science, Non-Science and Nonsense: The interpretation of Brunelleschi's perspective“, in: *Art History*, 1978, S. 134–161; Luigi Vagnetti, „La posizione di Filippo Brunelleschi nell'invenzione della prospettiva lineare. Precisazioni ed aggiornamenti“, in: Cristina Acidini Luchinat et al. (Hrsg.), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Bd. 1, Florenz 1980, S. 279–306; Rudolf Arnheim, „Brunelleschi's Peepshow“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, 1978, S. 57–60; Maren Holst-Jürgensen, „Technik und Philosophie in Brunelleschis perspektivisch konstruierten Bildern“, in: *Architectura*, 18, 1988, S. 49–58; Jehane R. Kuhn, „Measured Appearances. Documentation and Design in Early Perspective Drawing“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, S. 114–132; Shigeru Tsuji, „Brunelleschi and the Camera Obscura. The Discovery of Pictorial Perspective“, in: *Art History*, 13 (3), 1990, S. 276–292; Volker Hoffmann, „Filippo Brunelleschi: Kuppelbau und Perspektive“, in: Corrado Bozzoni et al. (Hrsg.), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Bd. 1, Rom 1992, S. 317–326; Frank Büttner, „Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti“, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 55–87; Leonhard Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München 2002; Marco Jaff, „From the Vault of the Heavens. A Hypothesis Regarding Filippo Brunelleschi's Invention of Linear Perspective and the Costruzione Legittima“, in: *Nexus Network Journal*, 5, 2003, S. 49–63; David Summers, *Vision, Reflection, and Desire in Western Painting*, Chapel Hill 2007; Grave 2010; Whitney Davis, *Visuality and Virtuality. Images and Pictures from Prehistory to Perspective*, Princeton NJ 2017; Marvin Trachtenberg, „Perspective as Artistic Form. Optical Theory and Visual Culture from Giotto to Alberti“, in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 19–70.

hatte. Zudem bleibt fraglich, ob die Zeuginnen und Zeugen der Demonstrationen beim Anblick der Tafeln im öffentlichen Raum das Entwurfsverfahren der Perspektivtafeln überhaupt hätten nachvollziehen können.

Erhalten sind einzig die in den *tavolette* dargestellten Bauten selbst: Das Baptisterium San Giovanni und der Palazzo Vecchio. Manetti beschreibt, dass Brunelleschis Tafel beide Fassaden des Palazzo Vecchio gezeigt haben soll. Das Baptisterium habe Brunelleschi so abgebildet, wie es sich von einem Standort im Hauptportal der Domkirche von Santa Maria del Fiore darbietet. Auch wenn Rekonstruktionsversuche bisher insbesondere gezeigt haben, dass sich die Angaben Manettis zum Teil widersprechen,[14] weist alles darauf hin, dass Brunelleschi im Falle einer Darstellung des Baptisteriums (vielleicht von einem anderen Standort aus oder in einem anderen Format) sich unter keinen Umständen für eine zentralperspektivische Darstellungsweise mit nur einem Fluchtpunkt entschieden haben *kann*: Weder das oktogonale Bauwerk noch die Über-Eck-Ansicht des Palazzo Vecchio lässt sich zentralperspektivisch mithilfe eines einzigen Fluchtpunktes abbilden.

Innerhalb der Kategorie perspektivischer Darstellungsmodi, die sich auf *einen* Distanzpunkt bzw. Augpunkt beziehen, lassen sich drei linearperspektivische Formen unterscheiden: 1. Zentralperspektive (Frontalperspektive mit einem Fluchtpunkt), 2. Zweipunktperspektive (Übereckperspektive bzw. Zentralperspektive mit zwei Fluchtpunkten) und 3. Dreipunktperspektive (Vogelperspektive oder Froschperspektive bzw. Zentralperspektive mit drei Fluchtpunkten). Liegt eine Raumfläche (beispielsweise die Fassade eines Gebäudes) parallel zur Bildebene, kann diese mithilfe der Zentralperspektive bildparallel abgebildet werden; alle Orthogonalen fluchten in einem einzigen Punkt und eine von Bäumen gesäumte Allee scheint in der Ferne in einem einzigen Punkt zusammenzukommen. Zeigt sich der abzubildende Gegenstand jedoch übereck, so werden zwei Fluchtpunkte zur perspektivischen Darstellung benötigt. Die Horizontalen verlaufen dabei auf ihre jeweiligen Fluchtpunkte hin, während die Vertikalen bildparallel abgebildet werden. Erlaubt der Distanzpunkt eine Darstellung der Unter- bzw. Oberseite eines Gegenstandes,

14 Aus dem Distanzpunkt „dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore qualche braccia tre“ und dem abgebildeten Gegenstand des Baptisteriums („Figuranduoi dinanzi quelle parte della piaza che ricieue l’occhio cosi uerso lo lato dirinpetto alla Misericordia insino alla uolta e canto de Pecorj cosi da lo lato della colonna del miracolo di Santo Zanobi insino al canto alla Paglia“) ergibt sich ein Blickwinkel von 54°. Wenn der Durchmesser des Lochs in der Tafel ungefähr den eines Dukatens gehabt haben soll („uno ducato o poco piu“) und kegelförmig zulief („si rallagua piramidalmente come fa uno capello di paglia“), kann die Tafel selbst nicht dünner gewesen sein als 15 mm. Wie Experimente vor Ort bereits 1995 zeigten, öffnet der Blick durch ein solches Loch jedoch einen Blickwinkel von lediglich 19°. Zu sehen wären nur wenige Meter der Frontalseite das Baptisteriums, woraus sich die Möglichkeit einer perspektivischen Darstellung gar nicht erst ergibt. Siehe Raynaud 2016a, S. 16–19.

so wird für die Perspektivdarstellung in Frosch- bzw. Vogelperspektive ein dritter Fluchtpunkt benötigt. Hieraus ergibt sich, dass sich das Florentiner Baptisterium aufgrund seines oktogonalen Grundrisses nicht zentralperspektivisch darstellen lässt, da immer mindestens zwei Seiten des Gebäudes gleichzeitig sichtbar sind.[15]

Albertis *picciolo spazio*

Die erste Quelle, die ein zentralperspektivisches Konstruktionsverfahren mithilfe eines Fluchtpunktes Schritt für Schritt beschreibt, findet sich in der Schrift *De Pictura* bzw. *Della Pittura* von Leon Battista Alberti, dessen erste Fassung frühestens 1435 entstand.[16] Alberti beschreibt sein Verfahren nicht anhand einschlägiger architektonischer Beispiele, sondern entwickelt seine Methode geometrisch.[17] Nach ersten, allgemeineren Bestimmungen fragt er im 12. Kapitel rhetorisch: „‚Che giova al pittore cotanto investigare?'", um anschließend gleich selbst zu definieren: „Estimi ogni pittore ivi sé essere ottimo maestro, ove bene intende le proporzioni e agiugnimenti delle superficie; qual cosa pochissimi conoscono".[18]

Die Methode zur zentralperspektivischen Darstellung, die Alberti in den folgenden Kapiteln darlegt, befähigt den Maler zunächst dazu, Menschen (*uomini*) proportional zueinander darzustellen:[19]

> Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi ditermino quanto mi piaccino nella mia pittura uomini grandi; e divido la lunghezza di questo uomo in tre parti, quali a me ciascuna sia proporzionale a quella misura si chiama braccio, però che commisurando uno comune uomo si

15 Whitney Davis stellt in seiner Rekonstruktion des Baptisteriums die Fassade mit den beiden flankierenden (nur teilweise sichtbaren) Bauseiten auf eine gerade, horizontale Linie, um so die Möglichkeit zur (Re-)Konstruktion einer zentralperspektivischen Ansicht zu erhalten. Wenn er anschließend jedoch in Fig. 9.36 auf S. 303 die Tafel Brunelleschis nach seinen Vorstellungen rekonstruiert, entscheidet er sich überraschenderweise wieder für eine Ansicht, die sich zweier Fluchtpunkte bedient. Vgl. Davis 2017, S. 264–315.

16 Siehe Kap. 1, S. 95–101. Alberti widmet die wenig später entstandene italienische Fassung des Traktats Filippo Brunelleschi. Da sich das vorliegende Kapitel der Perspektive als künstlerische Praxis widmet, wird in diesem Kapitel vorrangig aus der italienischen Fassung zitiert, die – wenn überhaupt – den Künstlern des Quattrocento eher zugänglich gewesen sein dürfte als die lateinische Version des Textes, worauf auch die Widmung an Brunelleschi ein Hinweis ist.

17 Siehe hierzu weiterführend den Abschnitt „Punkt und Linie zu Fläche" auf S. 149–152.

18 Alberti Della Pittura, S. 82. Dt. Übers. ebd., S. 83: „‚Was nützt dem Maler dieses viele Untersuchen?' Es mag sich jeder Maler für einen hervorragenden Meister halten, wenn er sich gut auf die Proportionen und die Verbindungen der Flächen versteht; eine Sache, worin sich nur sehr wenige auskennen."

19 Siehe ebd., S. 92: „Questo che io dico appartiene a dare ad intendere che, quanto bene i piccioli corpi sieno dipinte nella pittura, questi parranno grandi e piccioli a comparazione di quale ivi sia dipinto uomo." Dt. Übers. ebd., S. 93: „Was ich sage, soll zur Einsicht verhelfen, dass Körper auf einem Gemälde, wie klein sie auch immer gemalt sind, im Vergleich mit einem darin dargestellten Menschen groß oder klein erscheinen werden."

vede essere quasi braccia tre; e con queste braccia segno la linea di sotto qual giace nel quadrangolo in tante parti quanto ne riceva; ed èmmi questa linea medesima proporzionale a quella ultima quantità quale prima mi si traversò inanzi.[20]

Im ersten Abschnitt der hier beginnenden Anleitung ist der Mensch auf gleich dreifache Weise das Maß der Darstellung. Zunächst soll der Maler festlegen, welche Größe die Menschen in der Darstellung haben sollen. Dieses Maß (das Maß *eines* Menschen) wird dann verwendet, um die Grundlinie (*la linea di sotto*) des Rechtecks (*quadrangolo, finestra aperta*) in Abschnitte zu unterteilen.

Hierauf aufbauend bestimmt die Größe des Menschen, wo der Zentralpunkt (*punto centrico*) zur weiteren Konstruktion der Darstellung angebracht wird:

Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce, e per questo il chiamo punto centrico. Sarà bene posto questo punto alto dalla linea che sotto giace nel quadrangolo non più che sia l'altezza dell'uomo quale ivi io abbia a dipignere, però che così e chi vede e le dipinte cose vedute paiono medesimo in suo uno piano.[21]

Vom Zentralpunkt, der sich auf Augenhöhe des Betrachtenden vor dem Bild befinden soll, werden nun Linien zu den Markierungen auf der Grundlinie gezogen:

Adunque posto il punto centrico, come dissi, segno diritte linee da esso a ciascuna divisione posta nella linea del quadrangolo che giace, quali segnate linee a me dimostrino in che modo, quasi persino in infinito, ciascuna traversa quantità segua alterandosi.[22]

Der entscheidende nächste Schritt besteht jedoch darin, die sukzessive

20 Ebd., S. 92. Dt. Übers. ebd., S. 93: „Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll, und darauf lege ich nach Belieben fest, von welcher Größe ich die Menschen in meinem Gemälde haben möchte; die Länge dieses Menschen zerlege ich in drei Teile, die für mich proportional sind zu dem Längenmaß, welches ‚Elle' heißt. Denn misst man einen gewöhnlichen Menschen aus, so sieht man, dass seine Länge fast drei Ellen beträgt; mit diesen [proportionalen] Ellen unterteile ich die Grundlinie des Rechtecks in so viele Abschnitte, wie sie fasst; und damit ist für mich diese Linie selbst proportional zum letzten Grössenverhältnis [unterteilt], dass zuvor in der Senkrechten festgelegt wurde."

21 Ebd., S. 92. Dt. Übers. ebd., S. 93: „Dann bringe ich innerhalb dieses Rechtecks, wo es mir richtig scheint, einen Punkt an, der den Ort einnimmt, auf welchen der Zentralstrahl trifft, und den ich deshalb ‚Zentralpunkt' nenne. Dieser Punkt sollte passenderweise nicht höher über der Grundlinie des Rechtecks angebracht werden, als es der Größe des Menschen entspricht, den ich darin zu malen habe, denn auf diese Weise scheinen der Betrachter und die gesehenen gemalten Gegenstände auf der gleichen Ebene zu stehen."

22 Ebd., S. 92. Dt. Übers. ebd., S. 93: „Nachdem also der Zentralpunkt nach meiner Anweisung angebracht worden ist, ziehe ich von ihm gerade Linien zu jeder Unterteilung der Abschnitte, auf der Grundlinie des Rechtecks; diese gezogenen Linien zeigen mir, wie jedes quer verlaufende Größenverhältnis aufeinander folgt und sich verändert, beinahe bis ins Unendliche." Auch Pietro Roccasecca macht explizit auf den Satzteil „quasi persino in infinito", auf das „beinahe" der Unendlichkeit aufmerksam. Siehe Pietro Roccasecca, „Divided into Similar Parts. Representation of Distance and Magnitude in Leon Battista Alberti's De pictura", in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 361–390, hier S. 369. Auf Unendlichkeit und Perspektive wird in Kap. 3, insbes. im Abschnitt „Zum Raumbegriff" auf S. 158–160, zurückzukommen sein.

Verringerung der Abstände festzulegen, die die Verkürzung in die Bildtiefe bestimmen werden:

> Prendo uno picciolo spazio nel quale scrivo una diritta linea, e questa divido in simile parte in quale divisi la linea che giace nel quadrangolo.[23]

Alberti überträgt die Markierungen der Grundlinie am unteren Rand des Rechtecks auf ein zweites Blatt und setzt sie (in äquivalenten Abständen) vertikal übereinander. Anschließend wird auch der Zentralpunkt auf den „kleinen Raum“ übertragen:

> Poi pongo di sopra uno punto alto da questa linea quanto nel quadrangolo posi el punto centrico alto dalla linea che giace nel quadrangolo, e da questo punto tiro linee a ciascuna divisione segnata in quella prima linea.[24]

Der nächste Schritt, der die Funktion des „kleinen Raums“ ersichtlich werden lässt, besteht darin, den Distanzpunkt festzulegen:

> Poi constituisco quanto io voglia distanza dall'occhio alla pittura, e ivi segno, quanto dicono i matematici, una perpendiculare linea tagliando qualunque truovi linea. Dicesi linea perpendiculare quella linea dritta, quale tagliando un'altra linea diritta fa appresso di sé di qua e di qua angoli retti. Questa così perpendiculare linea dove dall'altra sarà tagliata, così mi darà la successione di tutte le trasverse quantità. E a questo modo mi truovo descritto tutti e' paraleli, cioè le braccia quadrate del pavimento nella dipintura[25].

Ein Kontrollschritt zeigt dem Maler, ob er das Verfahren richtig angewendet hat: „quali quanto sieno dirittamente descritti a me ne sarà indizio se una medesima ritta linea continoverà diamitro di più quadrangoli descritti alla pittura.“[26] Abschließend begründet Alberti empirisch, warum sich der Maler auf diese Anleitung verlassen könne:

23 Alberti Della Pittura, S. 94. Dt. Übers. ebd., S. 95: „Ich nehme eine kleine Fläche und ziehe darauf eine gerade Linie; diese Linie unterteile ich in gleich viele Abschnitte, wie ich auf der Grundlinie des Rechtecks angebracht habe.“

24 Ebd., S. 94. Dt. Übers. ebd., S. 95: „Dann bringe ich über dieser Linie einen Punkt auf der gleichen Höhe an, auf der im Rechteck der Zentralpunkt über der Grundlinie gesetzt wurde; von diesem Punkt ziehe ich dann Linien zu jeder Markierung der Abschnitte auf der ersten Linie.“

25 Ebd., S. 94 und 96. Dt. Übers. ebd., S. 95 und 97: „Anschließend bestimme ich, wie groß der Abstand zwischen dem Auge und dem Gemälde sein soll; an dieser Stelle bringe ich, wie die Mathematiker sagen, eine ‚senkrechte‘ Linie an, die alle angebrachten Linien schneidet. ‚Senkrecht‘ heißt die gerade Linie, welche beim Schneiden einer anderen geraden Linie auf beiden Seiten rechte Winkel bildet. Diese senkrechte Linie wird mir an den Stellen, wo sie die anderen schneidet, die aufeinanderfolge aller quer verlaufenden Größenverhältnisse aufzeigen. Und auf diese Weise finde ich alle Parallelen eingezeichnet, das heißt die Quadrate von einer Elle des Fußbodens auf dem Gemälde.“

26 Ebd., S. 96. Dt. Übers. ebd., S. 97: „Dass diese richtig gezeichnet sind, stellt sich dann heraus, wenn eine und dieselbe gerade Linie, die Durchmesser von mehreren Vierecken auf dem Gemälde weiterführt.“

> Di qui interviene che gli uomini dipinti posti nell'ultimo braccio quadro della dipintura sono minori che gli altri. Qual cosa così essere, la natura medesima a noi dimostra. Veggiamo ne' tempi i capi degli uomini quasi tutti ad una quantità, ma i piedi de' più lontani quasi corrispondere ad i ginocchi de' più presso.[27]

In Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole (Abb. 24) gibt es keinen Fußboden, der es erlauben würde, die zentralperspektivische Konstruktion genau zu überprüfen. Die spektakulären Farben seines Bodens aus Buntmarmor scheinen sich diametral der Implikation eines geometrisch bzw. perspektivisch konstruierten Fußbodens zu widersetzen. An dieser Feststellung ist an sich nichts überraschend, wissen wir doch, dass Albertis Traktat nicht nur zehn Jahre nach der Fertigstellung der Tafel Fra Angelicos entstand, sondern auch nach seiner Niederschrift zunächst kaum verbreitet wurde. Und doch – so wird im Folgenden zu zeigen sein – beruft sich Fra Angelico auf die Perspektive.

Perspectiva naturalis und *artificialis*

Ein Begriff, der im gesamten Malereitraktat Leon Battista Albertis nicht vorkommt, ist der Begriff der *perspectiva*, welcher sich grammatikalisch von *perspicere*, „genau" – bzw. „deutlich sehen", ableitet.[28] Erst Albrecht Dürer vollzieht eine Begriffswandlung, wenn er behauptet: „Item prospectiua ist ein lateinisch wort, pedewt ein durchsehung."[29] Anders als seit und mit Panofsky immer wieder angenommen wurde, verweist der Perspektiv-Begriff historisch betrachtet somit nicht auf das rechteckige offene Fenster Albertis (*finestra aperta*),[30] durch das hindurchzusehen wäre, sondern bezeichnet die Wissenschaft (*scientia*) der Optik, die seit der Antike in enger Beziehung zur Disziplin der Geometrie steht und sich mit der Erforschung direkter Lichtstrahlen (*optica*), reflektierender Lichtstrahlen oder Reflexion (*catoptrica*)[31] und sich

27 Ebd., S. 96. Dt. Übers. ebd., S. 97: „Daher kommt es, dass die gemalten Menschen, die in das letzte Ellengeviert des Gemäldes gestellt werden, kleiner als die anderen sind. Dass dem so ist, beweist uns die Natur selbst. In Kirchen nehmen wir die Köpfe der Menschen fast alle auf gleicher Höhe wahr, aber die Füße derer, die am weitesten entfernt sind, befinden sich etwas auf der Höhe der Knie der Vordersten."
28 Siehe jüngst Frank Büttner, „Perspektive", in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Leiden 2019; Roccasecca 2019, S. 362.
29 Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 2: Die Anfänge der theoretischen Studien. Das Lehrbuch der Malerei. Von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude. Von der Perspektive. Von Farben. Ein Unterricht alle Maß zu ändern, Berlin 1966, S. 373. Gottfried Boehm argumentiert, dass sich auch in der italienischen Wiedergabe des Wortes mit *prospettiva* (Aussicht) die „Tendenz zur Erschließung der Raumtiefe" ankündige. Boehm 1969, S. 12. Siehe hierzu weiterführend Kap. 3, S. 155–160.
30 Siehe Panofsky 1998 [1924–1925], S. 664. Zur Metapher des Fensters als Topos der Kunstgeschichte siehe Heike Schlie, „The Invention of Innovation. Zentralperspektive und Ars Nova als Positionierungen des Neuen", in: Burckhardt Dücker und Gerald Schwedler (Hrsg.), *Das Ursprüngliche und das Neue*, Münster et al. 2008, S. 227–256.
31 Von κατοπτρον bzw. „Spiegel". Siehe Kap. 6, S. 283–286.

brechender Lichtstrahlen oder Refraktion (*dioptrica*) auseinandersetzt.[32]

Alberti verdankt sowohl der Geometrie als auch der Optik entscheidendes Hintergrundwissen.[33] Andererseits wirft eine genauere Lektüre von *Della Pittura* nicht nur die Frage auf, welche Sehtheorie seiner Anleitung zur perspektivischen Darstellung zugrunde liegen könnte, sondern auch, ob sich solch eine Sehtheorie überhaupt denken lässt. Weitverbreitete Schriften zur Optik – etwa von Ibn al-Haytham (Alhazen), Robert Grosseteste, Roger Bacon, Witelo und John Pecham – diskutieren selbstverständlich, wie zwei Augen, die aus zwei unterschiedlichen Winkeln die Welt wahrnehmen, diese unterschiedlichen Bilder zu einem Bild zusammensetzen.[34] Alberti geht jedoch von einem einzigen Augpunkt aus und verwandelt den Betrachtenden vor dem Bild damit – entgegen eigener Erkenntnis und Empirie – kurzerhand in einen Zyklopen.

Während die sogenannte „Perspektive" des Leon Battista Alberti somit nur oberflächlich aus der Optik hervorgeht, rezipierten Neuzeit und Moderne das Traktat Albertis als erste Verschriftlichung einer anwendungsorientierten Methode zur wahrnehmungstreuen Darstellung. Alberti markiert gleichsam die „Teilung der Geschichte der Perspektive in zwei Abschnitte", so Gottfried Boehm 1969, die sich „in der Ablösung der alten *perspectiva communis* oder *naturalis* durch die *perspectiva artificialis* oder *pingendi* [vollzieht]".[35] Denn die Konklusion, dass sich Albertis Schrift zwar geometrischen Grundsätzen bediene, einfachste Erkenntnisse der Optik (*perspectiva naturalis*) jedoch unberücksichtigt lasse, kann kaum umschifft werden: Während Alberti in *Della Pittura* aus seiner Abschrift der *Elemente* von Euklid zitiert,[36] ignoriert er sämtliche ihm zur Verfügung stehende Schriften zur Optik.[37]

Daraus ergeben sich nun zwei Fragen. Im nächsten Abschnitt wird es darum

32 Panofsky beschreibt die *perspectiva naturalis* dagegen noch als die Lehre, die „nur die Gesetze des natürlichen Sehens mathematisch zu formulieren suchte", und die *perspectiva artificialis* als jene Lehre, „die gerade umgekehrt eine praktisch verwendbare Konstruktion des künstlerischen Flächenbildes zu entwickeln bemüht war". Panofsky 1998 [1924–1925], S. 683. Zur mittelalterlichen Optik siehe einführend auch: Mark A. Smith, „Getting the Big Picture in Perspectivist Optics", in: *Isis*, 72 (4), 1981, S. 568–589; A. Mark Smith, „What is the History of Medieval Optics Really About?", in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 148, 2004, S. 180–194; A. Mark Smith, *From Sight to Light. The Passage from Ancient to Modern Optics*, Chicago 2014.

33 Zu diesem Verhältnis siehe jüngst Dupré 2019. Vgl. Frank Büttner, „Die Macht des Bildes über den Betrachter: Thesen zur Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit", in: Wulf Oesterreicher et al. (Hrsg.), *Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autorität*, Münster 2003, S. 17–36.

34 Siehe Raynaud 2016a, S. 9, sowie Kap. 3, S. 162–186.

35 Boehm 1969, S. 12.

36 Siehe Oskar Bätschmann, „Einleitung", in: Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, hrsg. und übers. aus dem Italienischen von dems. und Sandra Gianfreda, Italienisch–Deutsch, Darmstadt 2002, S. 1–60, hier S. 8; Aurenhammer 2005, S. 28.

37 Für einen ersten Überblick über die Verfügbarkeit mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Schriften zur Optik siehe Federici Vescovini 1965; David C. Lindberg, *A Catalogue of Medieval and Renaissance Optical Manuscripts*, (Subsidia mediaevalia, Bd. 4), Toronto 1975 und David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, (University of Chicago History of Science and Medicine), Chicago/London 1976. Für Erweiterungen und Revisionen siehe insbes. Dupré 2019.

gehen, wie Albertis Anleitung vor diesem Hintergrund überhaupt zum Archetyp perspektivischer Darstellungsmodi werden konnte: Wie konnte die Perspektive den Eindruck wecken, eine naturalistische Wiedergabe der Wirklichkeit zu ermöglichen, ohne dabei optische Regeln zu berücksichtigen? Die zweite Frage erscheint mindestens so komplex wie die erste und wird sich nicht vollständig beantworten lassen – wenngleich dieses Buch paradoxerweise auf genau diese Frage *eine* mögliche Antwort geben möchte: In welchem Verhältnis stehen Bild und *perspectiva*, Bildfläche, Blattgold, Optik und Perspektive im 15. Jahrhundert? Da sich die post-Albertische *perspectiva artificialis* im Verlauf des Quattrocento immer weiter von der Optik löste, drängt sich die Hypothese in den Vordergrund, ob nicht vielmehr der Goldgrund – und nicht die Perspektive – die Binokularität des Menschen, die Intramission von Lichtstrahlen und die Bewegtheit des betrachtenden Subjekts anerkennt und bildimmanent berücksichtigt. Stehen Bildfläche, Blattgold und Optik, Perspektive und Geometrie womöglich in einem sehr viel engeren Verhältnis zueinander als bisher angenommen wurde?

Gewiss ließe sich die vorliegende Studie an dieser Stelle auch in eine andere Richtung weiterentwickeln. Zusammenzutragen wäre, welche optischen Traktate Fra Angelico im Florentiner Quattrocento zugänglich waren, um dann in einem zweiten Schritt zu untersuchen, ob, und wenn ja, wo es weitere Korrelationen zwischen der Verwendung von Blattgold und einem besonderen – oder bestimmten – Interesse für Optik gegeben hat,[38] wie der Wissenschaftshistoriker und Soziologe Dominique Raynaud analog für das Aufkommen linearperspektivischer Darstellungsformen andernorts gezeigt

38 In diesem Sinne sei hier auf Quellen verwiesen, die für eine solche Studie in Frage kämen und sich vor dem Hintergrund eines fundierteren Verständnisses der Verwendung von Blattgold als künstlerisches Material sowie seinen Bearbeitungstechniken zur Lektüre bzw. Relektüre eignen. Dies beträfe erstens die Schriften von Robert Grosseteste: *De luce*, *De motu corporali et luce*, *De iride* und *De colore*; Dietrich von Freiberg, *De luce et eius origine*, *De coloribus*, *De iride*; Hugo von St. Victor, *Practica Geometriae*, *De contemplatione et ejus speciebus*; sowie Wilhelm von Ockhams *species*-Kritik. Darüber hinaus auch Heinrich von Langenstein, *Questiones super communem perspectivam*; Bartolomeo da Bologna, *Tractatus de luce,* Dominicus de Clavisio, *Practica geometriae*, sowie die weniger berücksichtigten Schriften *Questiones super perspectivam* und das jüngst publizierte *Tractatus de umbris et radiis* über die Schatten (siehe Dominique Raynaud, „A Hitherto Unknown Treatise on Shadows Referred to by Leonardo da Vinci“, in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 259–277) und Biagio Pelacani da Parma, *Quaestiones perspectivae* bzw. *Questiones super perspectiva communi* (siehe Graziella Federici Vescovini, „Image et représentation optique: Blaise de Parme et Léon-Baptiste Alberti“, in: *Chôra. Revue d'études anciennes et médiévales*, 3–4, 2005, S. 357–375). Grundsätzlich sei hier auf die reiche Publikationsliste von Graziella Federici Vescovini verwiesen, die sich wie kaum jemand sonst mittelalterlicher *perspectiva*-Schriften widmete (siehe Federici Vescovini 1965; Dies. 1985; Dies., „La ‚perspectiva‘ nell'enciclopedia del sapere medievale“, in: *Vivarium*, 6 (1), 1968, S. 35–45; Dies., „Il pensiero scientifico del secolo XIV nella storiografia contemporanea“, in: *Studi Storici*, 30 (2), 1989, S. 279–320; Dies., „De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des XIIIe et XIVe siècles“, in: *Revue d'histoire des sciences*, 60 (1), 2007, S. 101–118.) Ähnliches gilt für David C. Lindbergs, der sich jedoch – im Gegensatz zu Graziella Federici Vescovini – viel einseitiger auf optische Quellen konzentrierte und in der Forschung doch stärker rezipiert worden ist. Ferner denke ich an die Schrift *Geometria incerti auctoris*, wovon es u. a. in Chartres und Florenz eine Abschrift gab (siehe Charles Burnett, „The Contents and Affiliation of the Scientific Manuscripts written at, or brought to, Chartres in the Time of John of Salisbury“, in: Michael Wilks (Hrsg.), *The World of John of Salisbury*,

hat.[39] Ein solches Projekt würde jedoch wiederum der Tatsache nicht gerecht werden, dass sich der Goldgrund – genau wie die Perspektive – nicht vom Bild ablösen und als eigenständiges Bildelement untersuchen lässt.[40] Wie sich Fra Angelicos Sehen im Blattgold seiner Bilder spiegelt, wird dennoch insbesondere aus dem dritten und letzten Teil dieses Buches hervorgehen.

Die Legende der *costruzione legittima*

Eine der hartnäckigsten kunsthistorischen Fiktionen rankt sich um die Bezeichnung der Albertischen Zentralperspektive als *costruzione legittima*. Erst Ende des 19. Jahrhunderts als „legitime Constructionsweise" von Heinrich Ludwig eingeführt,[41] sollte der Begriff durch die Verwendung Erwin Panofskys in seinem Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" ab den 1920er-Jahren weite Verbreitung finden: „Die Bilder des Trecento werden nach den Lorenzetti sozusagen immer *falscher*, bis etwa um das Jahr 1420 die ‚costruzione legittima' man darf wohl sagen: *erfunden* wird."[42]

Dagegen geht aus der Verwendung des Begriffs bei Ludwig hervor, dass dieser keineswegs bestrebt war, die Methode Albertis wertend als (einzig) legitimes Verfahren zur „richtigen" Darstellung herauszustellen. Im Gegenteil betont Ludwig die Offenheit perspektivischer Darstellungsformen:

> Trotz Alberti's Schilderung der allgemeineren Grundsätze ward, auch noch lange nach Lionardo, die Perspective von den Malern als eine Art von empirischer Praktik betrieben, bei der die Uebung und der Scharfsinn

Oxford 1984, S. 127–160; Catherine Jacquemard, „Recherches sur la composition et la transmission de la ‚Geometria incerti auctoris'", in: Louis Callebat und Olivier Desbordes (Hrsg.), *Science Antique – Science Médiévale*, Hildesheim 2000, S. 81–120). In diesem Zusammenhang wären auch die uns erhaltenen Schriften des Dominikaners Robert Holcot interessant. Siehe darüber hinaus Vincent von Beauvais, *Speculum maius* und zum Thema Refraktion insbes. Nicole Oresme, *De visione stellarum* (siehe Dan Burton, *Nicole Oresme's De visione stellarum (On Seeing the Stars). A Critical Edition of Oresme's Treatise on Optics and Atmospheric Refraction, with an Introduction, Commentary, and English Translation,* Leiden/Boston 2007). Außerdem wären mystische Schriften zu prüfen: Siehe exemplarisch Walter Chatton, *Sermo de visione beatifica* und insbes. Heinrich Seuses „visuelle Poetik" (siehe jüngst Largier 2022). Unabhängig von einzelnen Quellen wäre eine Neukontextualisierung unterschiedlicher Intra- und Extramissionstheorien gewinnbringend, insofern sie sich zu blattgoldtragenden Bildern in Beziehung setzen lassen.

39 Siehe Dominique Raynauds Publikationen *L'Hypothèse d'Oxford: Essai sur les Origines de la Perspective*, Paris 1998; *Optics and the Rise of Perspective: A Study in Network Knowledge Diffusion*, Oxford 2014; sowie Raynaud 2016a.

40 Siehe Miriam Schild Bunim, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940; sowie Kap. 3, S. 183–186.

41 Raynaud 2016a, S. 20; Filippo Camerota, „Masaccio's Elements of Painting. Geometrical Practice in the Trinity Fresco", in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 335–360, hier S. 336, Anm. 4. Oskar Bätschmann verweist zwar darauf, dass es sich bei der Bezeichnung „costruzione legittima" um keinen zeitgenössischen Begriff handelt, schreibt die Einführung des Begriffs jedoch nicht Ludwig, sondern – wie Ludwig selbst – Pietro di Fabbrizio Accolti (1579–1642) zu. Siehe Bätschmann 2002, S. 51, Anm. 53. Accolti bezeichnete in seinem Traktat 1625 jedoch eine Perspektivkonstruktion als „legittima", die gar nicht dem Verfahren Albertis entspricht. Siehe Pietro Accolti, *Lo inganno de gl'occhi. Prospettiva pratica. Trattato in acconcio della pittura*, Florenz 1625, S. 19.

42 Panofsky 1998 [1924–1925], S. 732–733 [Hervorhebg. im Orig.].

des Individuums sehr in's Gewicht fielen. […] Dass Alberti sich selbst die Erfindung der Perspective zuschreibe, ist wohl ein Irrthum, er schreibt sich ausdrücklich nur die richtige und zugleich nach einem für das Figurenbild passlichen Modul eingerichtete Herstellung eines Fluchtmassstabes auf der Bildgrundfläche zu, sagt sogar hiebei, dass man nach einer solchen Hilfe und Vereinfachung des Constructionsverfahrens schon vor ihm gesucht haben. […] Die älteste Constructionsweise ist nichts, als eine ganz directe Veranschaulichung der bis zu diesem Punkt von Alberti dargelegten Grundbegriffe des Sehens der Gegenstände durch die durchsichtig gedachte, senkrecht gestellte Bildfläche hin. Diese Constructionsweise wird noch von Accolti als die eigentlich legitime (costruzione legittima) erwähnt, und im 18. Jahrhundert bediente sich ihrer Pozzi bei den Deckengemälden in St. Ignazio in Rom.[43]

Aufschlussreich ist hier insbesondere der Einschub des Wortes „noch" im letzten Satz des Zitates. Ludwig wusste offenbar, dass sich Jacopo Barozzi, gen. Il Vignola (1507–1573) und Egnazio Danti (1536–1586) an der Florentiner *Accademia delle Arti del Disegno* vergeblich darum bemüht hatten, die Perspektivkonstruktion mit einem Distanzpunkt/Augpunkt als die einzig legitime Methode durchzusetzen.[44] Dass es weder im Quattrocento noch davor oder danach jedoch eine Zeit gab, in der alternative Weisen zur perspektivischen Darstellung (erfolgreich) ausgeschlossen worden wären, war für Ludwig somit *noch* selbstverständlich.

Welche Bedingungen und Hintergründe dazu führten, dass sich in den Jahren zwischen der Publikation von Ludwigs Leonardo-Buch und Panofskys Vortrag „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" der Blick auf die Anwendung perspektivischer Verfahren so radikal änderte, kann hier nicht genauer erörtert werden.[45] Dennoch sei darauf hingewiesen, dass das Narrativ einer von Brunelleschi bzw. Alberti erfundenen Zentralperspektive, welche den Weg für die wichtigsten wissenschaftlichen Errungenschaften der westlichen Welt frei gemacht haben soll, bis heute programmatisch weitergeschrieben wird. So scheint Samuel Y. Edgerton seit dem Erscheinen von *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*[46] bestrebt, trotz zahlreicher Gegenstimmen die Legende der

43 Heinrich Ludwig in Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, hrsg., erläutert und aus dem Italienischen übers. von Heinrich Ludwig, Bd. 1: Text und Übersetzung des I.–IV. Theiles, Wien 1882, S. 177.
44 Raynaud 2016a, S. 115–121. Möglicherweise betrachtete Ludwig Accolti, der 1613 Mitglied der Accademia wurde, als einen Komplizen von Vignola und Danti, den Autoren des 1583 publizierten Perspektivtraktats *Le due regole della prospettiva pratica*.
45 Für eine kritische Lektüre des Aufsatzes von Panofsky siehe Kap. 3, insbes. „Panofskys Hypothesen" auf S. 155–158.
46 Edgerton 1975. Unter dem Titel *Die Entdeckung der Perspektive* wurde das Buch 2002 von Heinz Jatho ins Deutsche übersetzt: Edgerton 2002.

costruzione legittima aufrecht zu erhalten. Seine Ausführungen sind dabei geprägt von einem kolonialistischen Blick.[47]

Den Ausführungen von Edgerton und anderen Verfechtern der Zentralperspektive als *costruzione legittima* liegt die Prämisse zugrunde, dass es sich bei der von Alberti beschriebenen Darstellungsform um eine allgemeingültige Gesetzmäßigkeit zur richtigen Darstellung von Dreidimensionalität auf der zweidimensionalen Fläche handelt. Historisch betrachtet lassen sich zwei Zeitabschnitte ausmachen, in denen sich dieser Glaube verfestigte: Zum einen sei noch einmal auf die Gründungsjahrzehnte der Florentiner *Accademia delle Arti del Disegno* in der zweiten Hälfte 16. Jahrhunderts verwiesen, zum anderen – und hierauf wird noch zurückzukommen sein –[48] auf das 20. Jahrhundert.

Was jedoch Ludwig, Panofsky, Edgerton und viele andere früher oder später erkannten oder erkennen mussten, war die Tatsache, dass es zu keinem Zeitpunkt zu einer absoluten Privilegierung der Zentralperspektive gekommen war.[49] Dennoch scheint die Forschung auch abseits programmatischer Theoriebildung bis heute gerne zu unterschlagen, dass kein einziges uns erhaltenes Bild eine Anwendung der von Alberti beschriebenen Methode eindeutig bezeugen kann. James Elkins schreibt in seiner grundlegenden Studie *The Poetics of Perspective*: „there is not a single verified example of a painting done with the *costruzione legittima*".[50] Nicht einmal das Trinitätsfresko von Masaccio, das nach wie vor gemeinhin als die erste uns erhaltene (zentral-) perspektivische Darstellung gesehen wird, lässt sich als Beispiel der sogenannten *costruzione legittima* heranziehen.[51]

Darüber hinaus konnte jüngst überzeugend gezeigt werden, dass bereits im

47 Eine aktualisierte und erweiterte Fassung erschien 2009 unter dem Titel *The Mirror, the Window and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective changed our Vision of the Universe* (Edgerton 2009). Für eine kritische Rezension der Schriften Edgertons siehe Frank Büttner, Rezension zu: Samuel Y. Edgerton: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution, München 2003 (übers. von Fritz Böhler) und Samuel Y. Edgerton: Die Entdeckung der Perspektive, München 2002 (übers. von Heinz Jatho), in: *Sehepunkte*, 6 (7/8), 15.07.2006, http://www.sehepunkte.de/2006/07/6434.html, letzter Zugriff am 28.08.2020. Ferner setzen auch John Whites *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (1957), Martin Kemps *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (1990) und Hans Beltings *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990) auf ein genealogisch-teleologisches Entwicklungsmodell der Kunst.

48 Siehe Kap. 3, S. 155–158.

49 So musste auch Panofsky zugeben: „Dieser Name [der ‚costruzione legittima', Anm. d. Verf.] sollte nur für diejenige Konstruktion gebraucht werden, die sich unmittelbar-geometrisch aus der Definition Bild = Schnitt durch die Sehpyramide ergab und (als zwar sehr umständliches, aber allgemeingültiges Verfahren) in der Renaissance nur bei so systematisch gerichteten Theoretikern wie Piero della Francesca […] und Dürer […] gelehrt wird." Erwin Panofsky, „Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis" (1914/1915), in: Karen Michels und Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 653–663, hier S. 660.

50 Elkins 1994, S. 86. Vgl. „There is no way to demonstrate that painters and architects as a whole were applying the rules of perspective from Brunelleschi's time onward." Raynaud 2016a, S. 51.

51 Dies ist allein schon deswegen der Fall, weil sich der *punctus centricus* weder innerhalb des *quadrangolo*, noch auf Augenhöhe befindet. Darüber hinaus lässt sich kein Distanzpunkt errechnen, die Orthogonalen kommen in einer Fluchtpunkt-Zone zusammen, nicht in einem einzelnen *punctus centricus*. Siehe exemplarisch Volker Hoffmann, „Masaccios Trinitätsfresko. Die Perspektivkonstruktion und ihr Entwurfsverfahren", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Insitutes in Florenz*, 40 (1), 1996, S. 42–77; Raynaud 2016a, S. 53–67. Siehe ferner Camerota 2019.

13. Jahrhundert nicht nur zentralperspektivische Darstellungsweisen, sondern auch Methoden zur perspektivischen Darstellung in Umlauf waren, die sich nicht – wie die *costruzione legittima* – auf einen zyklopischen Augpunkt beziehen, sondern auf *zwei* Distanzpunkte.[52] Dominique Raynaud legte hierzu 2016 neue Belege vor.[53] Für dreißig zwischen 1295 und 1450 entstandene Bilder konnte er zeigen, dass sie auf der Annahme menschlicher Binokularität beruhen. Seine Analysen beweisen, dass es sich in allen 30 Fällen um konstruierte Entwurfsverfahren handelt, die die Bestimmung beider Augpunkte vor dem Bild ermöglicht.[54] Auch Sven Dupré betont: „Contrary to Panofsky's elevation of Alberti's perspective as the *costruzione legittima*, it has been shown, on the basis of the study of the material practices of painters in imitating and representing the effects of light and space, that Renaissance artists used several, sometimes incompatible techniques to create the illusion of three dimensions on a two-dimensional surface."[55]

Perspektiven zeichnen

Wenngleich es sich die Kunstgeschichte immer wieder zur Aufgabe gemacht hat, epochenübergreifend Kontinuitäten herauszuarbeiten und vermeintliche historische Umbrüche mit größerer Vorsicht zu proklamieren,[56] stehen „Goldgrund" und „Perspektive" bis heute für die Epochenbegriffe „Mittelalter" und „Renaissance". Während sich die legendäre *costruzione legittima* weder in der Kunst des Mittelalters noch in der Neuzeit finden lässt, hat sich andererseits – wie bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde – auch der glattpolierte Goldgrund als Fiktion erwiesen.[57]

Die vermeintliche Inkompatibilität von flächendeckenden Blattgoldauflagen und perspektivischen Darstellungsmodi wird darüber hinaus in trügerischer Weise von der Annahme legitimiert, dass Methoden zur perspektivischen

52 Siehe Raynaud 2016a.
53 Erste Ideen hierzu gibt es bereits in den Studien des französischen Philosophen und Kunsthistorikers Robert Klein, dessen Schriften zur Perspektive heute kaum rezipiert werden. Dabei hat sich Hubert Damisch in *L'Origine de la Perspective* nicht nur an Panofskys Perspektiv-Aufsatz, sondern auch maßgeblich und namentlich an den Thesen Robert Kleins abgearbeitet. Zur „perspective bifocale, vision binoculaire et méthode du point de distance" siehe insbes. Robert Klein, „Études sur la perspective à la Renaissance, 1956–1963", in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 25 (3), 1963, S. 577–587; Klein/Chastel 1970.
54 Siehe Raynaud 2016a, S. 133–159, S. 225–265.
55 Dupré 2019, S. 10.
56 Siehe exemplarisch Alexander Lee et al. (Hrsg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300–c. 1550*, Leiden et al. 2010; Alexander Nagel und Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
57 Siehe den Abschnitt „Goldgründe" in den „Prolegomena". Innovative Auseinandersetzungen mit der Applikation von Blattgold jenseits des „Mittelalters" sind im Übrigen nicht seltener als virtuose Auseinandersetzungen mit unterschiedlichsten perspektivischen Darstellungsmodi. Siehe hierzu exemplarisch Niklaus Manuel (1484–1530), Antoine Paillet (1626–1701), Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804), Philipp Otto Runge (1777–1810), Gustav Klimt (1862–1918),

Darstellung nicht dazu dienen, Menschen und Objekte proportional zueinander abzubilden, sondern dazu, jenen „Raum“ zu generieren, in dem Menschen und Objekte anschließend zu verorten wären.[58] Wie bereits dargelegt wurde, entwickelte jedoch auch Alberti seine Methode zuerst und zunächst mit dem Ziel, Menschen proportional zueinander darzustellen. So sind die Wege zur perspektivischen Darstellung im Quattrocento so zahlreich wie ihre Einsätze, stellt auch Dominique Raynaud heraus: „Perspective in the Quattrocento was characterized by a series of ‚uncoordinated initiatives', which is precisely what sociologists observe in the unfolding of most social movements.“[59]

Dass sich Fra Angelico experimentierfreudig in der Entwicklung neuer perspektivischer Darstellungsverfahren zeigt, geht eindrucksvoll aus einer kleinen Zeichnung hervor, die sich heute im Louvre befindet (Abb. 26). Es handelt sich dabei um die wohl einzige uns erhaltene Perspektivzeichnung aus dem 15. Jahrhundert überhaupt, die *nicht* im Kontext eines Perspektivtraktates entstand.[60] In dieser Zeichnung zerteilt Fra Angelico mit zielstrebigen Linien die Bildfläche. Mithilfe eines Lineals wird die Tinte gleichsam in das grundierte Papier gekerbt. Konvergierende und parallele Geraden greifen in-, über- und durcheinander, werden knapp aneinander entlanggeführt und brechen plötzlich wieder ab. Wohlwissend, dass seine Zeichnung nicht die gesamte Bildfläche einnehmen wird, setzt Fra Angelico zunächst am unteren Bildrand einen Zentralpunkt (*punctus centricus*).[61] Von dort aus zieht er zwölf kon- bzw. exzentrische Linien. Fünf Diagonalen erzeugen einen schachbrettartig gemusterten Fußboden (*pavimento*). Die oberste dieser Diagonalen markiert Angelico mit einer dunklen Linie und setzt mithilfe eines Lineals eine weitere Gerade darüber. Auch diese bezieht sich graphisch nicht auf den Zentralpunkt, sondern auf einen Ort am rechten Bildrand. In unregelmäßigen Abständen platziert Angelico anschließend 9 × 2 Vertikalen. Drei weitere Linien, die sich diagonal fast über die gesamte Breite des Blattes erstrecken, ziehen die Vertikalen in die Höhe. Freihändig platziert Angelico abschließend acht Rundbögen auf die neun Doppelvertikalen. Am rechten Bildrand umreißen zwei Horizontalen und

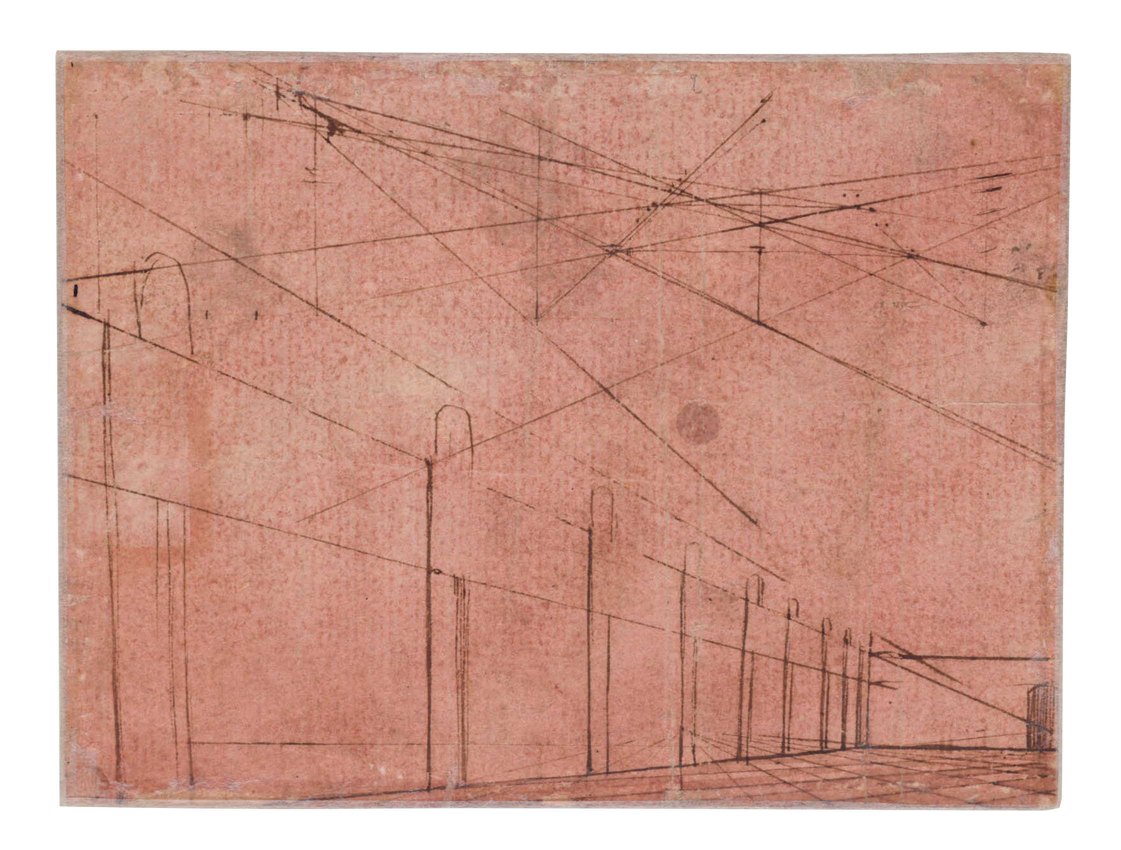
Louise Nevelson (1899–1988), Yves Klein (1928–1962), James Lee Byars (1932–1997) und Roni Horn (*1955). Für weitere Beispiele siehe Anne Schloen, *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien 2010; Husslein-Arco/Zaunschirm 2012.

58 Siehe den Abschnitt „Zum Raumbegriff“ auf S. 158–160.

59 Raynaud 2016a, S. 52.

60 Siehe Elkins 1994, S. 85–86; Reproduktionen in Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil 1, Süd- und Mittelitalien, Bd. 4, Berlin 1968, Tafel 308/Kat. 372; Riccardo Pacciani, „Ipotesi di omologie fra impianto fruitivo e struttura spaziale di alcune opere del primo Rinascimento fiorentino“, in: Marisa Dalai Emiliani (Hrsg.), *La prospettiva rinascimentale: Codificazioni e Trasgressioni*, Florenz 1980, S. 73–93, hier S. 89; Timothy Verdon, *Beato Angelico*, Milano 2015, S. 93.

61 Der anachronistische Terminus „Fluchtpunkt“ wird vermieden, da dieser erst von Danti und Guidobaldo del Monte im 16. Jahrhundert eingeführt wurde. Siehe Raynaud 2016a, S. 134.

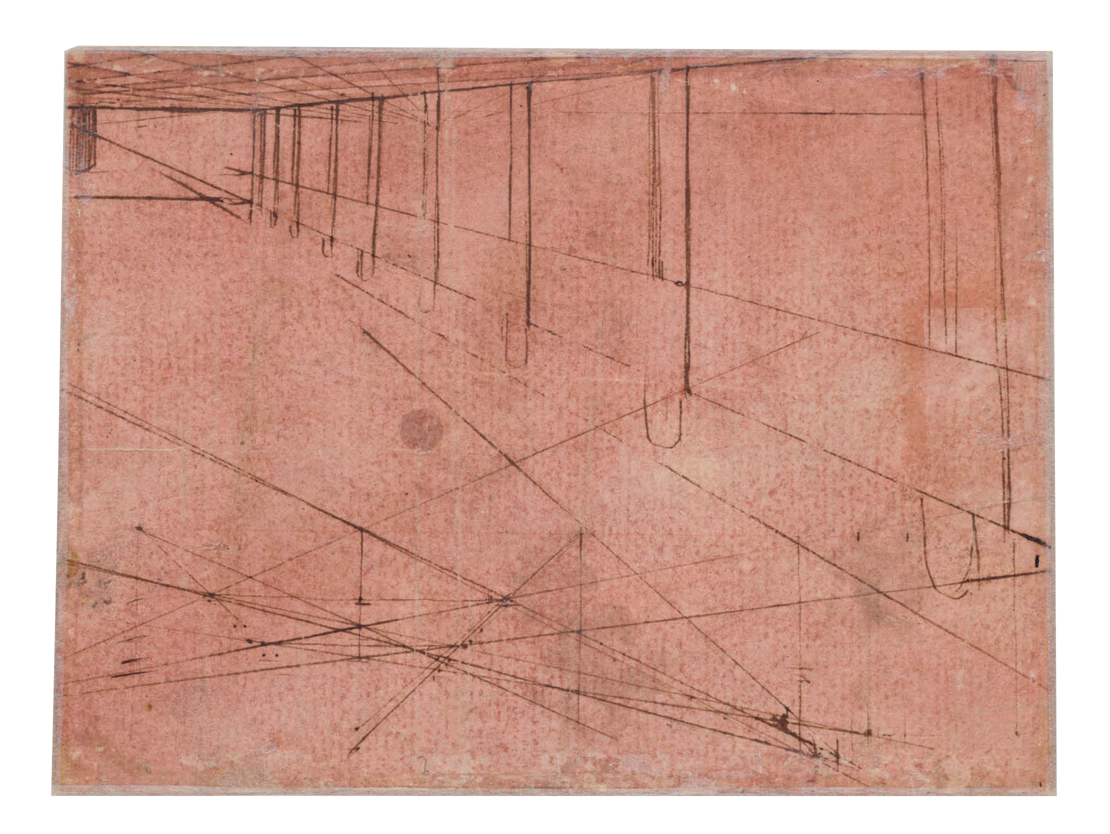


26. Fra Angelico, *Zwei Perspektivstudien*, Tinte auf grundiertem Papier, 13,5 × 18 cm. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris

eine vertikale Linie eine rechteckige Wand, die ganz außen von einem dunklen Tor durchbrochen wird. Wonach sucht Fra Angelico, was will er sich vor Augen führen? Handelt es sich bei diesem Blatt um eine Studie, um eine Skizze, um einen Entwurf oder um ein Experiment?

Vom oberen Bildrand durchqueren zielstrebige Linien die in der unteren Bildhälfte angedeutete Architektur. In seiner zweiten (oder ersten?) Zeichnung scheint Angelico ganz anders vorgegangen zu sein; eine Drehung des Blattes um 180° lässt sie sichtbar werden (Abb. 27). Von einer Horizontale ausgehend, fallen fünf Geraden vertikal fast bis an den unteren Bildrand. Die Intervalle zwischen den Vertikalen sind identisch und betragen jeweils circa 4 cm. Von diesem Gerüst ausgehend, entfaltet Angelico ein wildes Netz aus diagonalen Linien, die an unterschiedlichen Punkten zusammenkommen und eine Reihe von Dreiecken konstruieren, die alle mit ihrem stumpfen Winkel zur Mitte der Bildfläche ausgerichtet sind.

Wenngleich meine Beschreibung nicht ohne die Bezeichnung waagerechter Linien als Horizontalen und senkrechter Linien als Vertikalen auskommt, findet sich keine horizontale Linie, die sich als



27. Fra Angelico, *Zwei Perspektivstudien*, Tinte auf grundiertem Papier, 13,5 × 18 cm. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris

Signifikant des Horizontes im Sinne jener Grenze, die den Himmel von der Erde scheidet, entschlüsseln ließe. Auch Alberti verwendet den Begriff des Horizontes in seiner Anleitung nicht.[62] Von der Setzung eines dezentralen Punktes, der im weitesten Sinne als Zentralpunkt (*punctus centricus*) bezeichnet werden könnte abgesehen, lassen sich in den Zeichnungen Angelicos darüber hinaus keine Hinweise auf eine Kenntnis der Schrift Albertis entschlüsseln. Es wird keine Regel zur perspektivischen Verkürzung erkennbar, und auch die Abstände zwischen den Arkaden verringern sich unsystematisch. Im Fußboden lassen sich keine geraden Diagonalen ziehen. Einen Fluchtpunkt oder auch mehrere Fluchtpunkte lassen sich weder innerhalb noch außerhalb der Bildfläche bestimmen.

Aus dem Vergleich beider Zeichnungen (Abb. 26 und 27) gehen darüber hinaus markante Unterschiede hervor, auf die im letzten Abschnitt dieses Kapitels noch einmal zurückzukommen sein wird.[63] Im jetzigen Zusammenhang sei zunächst festgehalten, dass das

62 In Kap. 9 stellt Alberti die vielfältigen Einsatzmöglichkeiten der Farben Schwarz und Weiß heraus und verwendet den Begriff genau ein Mal: „simile in aere circa all'orizzonte non raro essere vapore bianchiccio, e a poco a poco seguirsi perdendo." Alberti Della Pittura, S. 78.
63 Siehe den Abschnitt „Punkt und Linie zu Fläche".

Blatt Angelicos auf engstem Raum mehrere ganz unterschiedliche Verfahrensweisen zur Herstellung perspektivischer Darstellung bezeugt.[64] Diese friedliche Koexistenz unterschiedlichster „Perspektiven" ist allerdings keine Seltenheit.[65] So werden die beiden Skizzen Angelicos im Folgenden zum Ausgangspunkt einiger Überlegungen zu Simultandarstellungen, die uns nicht zuletzt zu Fra Angelicos Verkündigungsdarstellung für San Domenico in Fiesole zurückführen werden.

Simultanbilder

Wie sich das konkrete Bild (*picture*) aus vielen verschiedenen Bildern (*images*) zusammensetzen kann, hat Beate Fricke 2015 an einer kleinen Bildtafel eines anonymen flämischen Meisters gezeigt. Während sich der Heilige Antonius im Vordergrund dem Buch in seinen Händen widmet, wird auf den zweiten Blick ersichtlich, dass phantastische Tiere die scheinbar idyllische Landschaft um den Eremiten bevölkern. Wie Antonius, so das Argument, kann auch der Betrachtende bald nicht mehr unterscheiden zwischen visualisierter Imagination und visionierter Wirklichkeit, zwischen An- und Abwesenheit irrealer und realer Erscheinungen. Die allegorische Darstellung der Heiligenlegende zeigt sich in einem kohärenten Bildraum und setzt sich zu einem – wenngleich nur scheinbar – mimetischen Bild zusammen.[66] Auf produktive Weise hat Fricke damit einen Weg zu einem Nachdenken darüber aufgezeigt, wie sich Repräsentationssysteme interpretieren lassen, die sich der von Hans Belting so stark proklamierten Dualität des mimetischen (neuzeitlichen) Bildes auf der einen und dem allegorischen (mittelalterlichen) Bild auf der anderen Seite entziehen.[67] Ist das Allegorische essenziell für die Konstitution der Illusion

64 Siehe Elkins 1994, S. 89: „Until the end of the sixteenth century, authors chose to create new methods continually instead of asking how one might be compatible with another."

65 Hier sei daran erinnert, dass die Forderung, nur eine einzige „legitime Konstruktionsweise" anzuwenden, soziologisch betrachtet zunächst auf die Tatsache hinweist, dass multiple Methoden zur perspektivischen Darstellung geradezu selbstverständlich parallel verwendet wurden. Siehe Raynaud 2016a.

66 Siehe Beate Fricke, „Presence Through Absence. Thresholds and Mimesis in Painting", in: *Representations*, 130 (1), 2015, S. 1–27, hier S. 21. Die Vorstellung des Bildes als ein sich aus anderen Bildern generierendes Gebilde steht in einer langen kunsthistorischen Tradition: Vgl. etwa Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas, Ernst Gombrichs *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960) oder auch Louis Marins Aufsatz „Mimésis et description", in: *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4 (1), 1988, S. 25–36. So wies Christopher Wood in seinem Aufsatz „Das Bild ist immer schon Plural", in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, (Reimer Bild + Bild, Bd. 1), Berlin 2010, S. 87–110, darauf hin, „dass im Spätmittelalter und in der Frührenaissance ein neues Spannungsverhältnis zwischen dem Ganzen und dem Teil, zwischen der beinhaltenden Struktur und dem einzelnen beinhalteten Bild entstand." Ebd., S. 93. Siehe ferner Beate Fricke, „Horizont und Panorama. Darstellungsmodi und Bildraum im 15. Jahrhundert am Beispiel der Scherzliger Passionswand", in: Katharina Heyden und Maria Lissek (Hrsg.), *Jerusalem am Thunersee. Das Scherzliger Passionspanorama neu gedeutet*, Basel 2021, S. 75–108.

67 Siehe insbes. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* in der er die „Erfindung" des mimetischen (perspektivischen) Bildes zu Beginn der Renaissance mit dem Beginn des Zeitalters der Kunst zusammenfallen lässt (Belting 1990). Auch dieser Dualismus hat eine lange Tradition, die mit John Whites *Birth and Rebirth of Pictorial Space* (White 1957) Mitte des 20. Jahrhunderts

der mimetischen Repräsentation,[68] artikuliert sich, so Fricke, „a third mode of representation“[69] als Hybridform der beiden Beltingschen Bildmodi. Multiple Realitäten werden in *einem* kohärenten Landschaftsraum vereint, in dem die abgebildeten Figuren (Personen, Tiere, Attribute) ihre jeweils eigene und je spezifische Position einnehmen. Die Spezifität der Verknüpfung eines konkreten Ortes innerhalb eines kohärenten Bildraums mit einer Person, einem Tier oder einem Objekt lässt sich so als eine Sonderform des sogenannten „Simultanbildes“ verstehen. Im Folgenden wird hierauf aufbauend zu zeigen sein, was sich aus dem Begriff des „Simultanbildes“ für die Interpretation von Fra Angelicos Verkündigungsdarstellung mit Vertreibung (Abb. 24) gewinnen lässt und in welchem Verhältnis Simultandarstellungen zu perspektivischen Darstellungsformen stehen.

Das Simultanbild, das als Denkfigur in den historischen Kunstwissenschaften immer wieder thematisiert worden ist,[70] bezeichnet in der weit gefassten Definition von Frank Büttner eine „Darstellung von zeitlich oder räumlich auseinander liegenden Ereignissen in einem Bild“.[71] Dass in dieser Definition der Begriff „Bild“ jedoch vielmehr den jeweils dargestellten Bild*raum* eines bestimmten Bildes meint, soll zunächst anhand einer Bildtafel aus Duccio di Buoninsegnas *Passion* an der Rückseite seiner Sienesischen *Maestà* nachvollzogen werden.

In der Mitte des unteren Registers sind auf einer Bildtafel zwei Passionsszenen zu sehen, die jeweils den Ausschnitt einer Landschaft mit einem Berg und mehreren Bäumen zeigen (Abb. 28). Beide Szenen repräsentieren den gleichen Ort, an dem sich zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten jeweils andere Ereignisse abspielen. Während in der einen Szene Jesus seine Jünger darum bittet, für ihn zu wachen und zu beten, vollzieht sich in der zweiten Szene der Verrat durch Judas. Auf den

bereits einen Höhepunkt fand und seither angefochten wurde. Belting wiederholt im Klappentext zu *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2008) dennoch, dass der „perspektivische Blick eine der wichtigsten Erfindungen der Renaissance [war] und den größten Einschnitt in der Geschichte der westlichen Kunst [bewirkte]“. Belting 2008, S. 180.

68 Siehe Fricke 2015, S. 27, Anm. 40.

69 Ebd., S. 21.

70 Siehe u. a. Max Dvořák (Hrsg.), *Die Schriften Franz Wickhoffs*, Bd. 3: Römische Kunst. Die Wiener Genesis, Berlin 1912; Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929; Günther Schöne, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena. Nach den Perspektivbüchern*, (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 43), Leipzig 1933; Traugott Stephanowitz, „Sinn und Unsinn des Simultanbildes“, in: *Bildende Kunst*, 1972, S. 327–331; Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Diss. Tübingen 1974; Christian W. Thomsen, *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984; Frank Büttner, „‚Argumentatio‘ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1), 1994, S. 23–44; Markus Hörsch, „Pirckheimer und Scheurl als Stifter. Über das niederländische Credo-Triptychon in Nürnberg-Fischbach und andere Simultanbilder des 15. und 16. Jahrhunderts“, in: Markus Hörsch und Elisabeth Oy-Marra (Hrsg.), *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, S. 37–68; Philipp Hubmann und Till Julian Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013; Claudia Blümle, „Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild“, in: Hubmann/Huss 2013, S. 37–55.

71 Büttner 1994, S. 24.



ersten Blick folgen die beiden Szenen somit einer sequenziellen Erzählstruktur. Die Dopplung des Bildraumes impliziert eine Abfolge zeitlich aufeinanderfolgender Ereignisse.[72] Auf den zweiten Blick wird jedoch ersichtlich, dass nicht nur die Landschaft zwei Mal, sondern auch der Protagonist Jesus jeweils doppelt, also *vier* Mal dargestellt ist. Im Bildraum steht jeweils der linke Teil für einen früheren, der rechte Teil für einen späteren Zeitpunkt der Erzählung. *Zuerst* wendet sich Jesus seinen Jüngern zu, um sich dann umzudrehen und zu beten. Und *nachdem* Jesus durch Judas verraten worden ist, wird er gefangen genommen und abgeführt. Der in diesen Szenen dargestellte Ort (Landschaft mit einem Berg und mehreren Bäumen) meint einen spezifischen Ort, der den Angaben der Evangelien entspricht. Gleichzeitig zeichnet sich der dargestellte Ort durch eine ausreichende Unbestimmtheit aus, die es Duccio ermöglicht, gleich vier Ereignisse in zwei Szenen darzustellen, die alle im Garten Gethsemane am Fuße des Ölbergs, außerhalb von Jerusalem stattgefunden haben sollen.[73] Bei Duccio lassen sich somit gleich zwei Strategien zur Simultandarstellung unterscheiden: Nicht nur die Goldgrund-Landschaft wird zwei Mal dargestellt (oben und unten), sondern auch die Protagonisten zeigen sich in beiden Bildräumen doppelt.

28. Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, ca. 1308–1311, Detail, Mischtechnik mit Gold auf Holz. Museo dell'Opera del Duomo, Siena

Um festzustellen, dass sich eine solche Strategie zur simultanen Darstellung auch im Quattrocento und nicht nur in der früheren Tafel- und Buchmalerei findet, reicht schon ein Blick auf die Predella zu Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole, in der im ersten Bildfeld Geburt und Hochzeit Mariens in *einem* Bildraum gleichsam simultan dargestellt sind (Abb. 29).[74] So ist das „Simultanbild" keine Eigenheit einer wie auch immer zu bestimmenden Ära vor der Perspektive. Hinsichtlich Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico drängt sich jedoch die Frage auf, wie die Engführung der beiden zentralen heilsgeschichtlichen Szenen der Verkündigung und Vertreibung – nicht nur ikonographisch – zu bewerten ist, und wie sich die perspektivisch dargestellte Architektur in diese Simultandarstellung einfügt.

72 In der christlichen Ikonographie erweisen sich Passionszyklen und Kreuzwegstationen, Märtyrer- bzw. Heiligenleben sowie Zyklen zum Leben Mariens oder Jesu als besonders geeignet für die sequenzielle Darstellung. Ebenso basiert der moderne Comic auf diese Erzählstruktur. Siehe Hanna Christine Jacobs, *Raumerzählung. Narration und räumliche Disposition hagiographischer Bilderzyklen des Tre- und Quattrocento*, Berlin/München 2019.
73 Auch in Darstellungen der Geburt Christi und der Heiligen Drei Könige findet sich diese Darstellungsform häufig: Während den Hirten auf dem Feld ein Engel erscheint, um von der Geburt Christi zu berichten, sind die drei Könige mit ihren Gaben bereits in Bethlehem angekommen (Abb. 14).
74 Zu Fra Angelicos Predella siehe weiterführend Kap. 5, S. 240–244.



Lessings Vermächtnis

In Fra Angelicos erster Predellenszene mit Geburt und Hochzeit Mariens rafft sich die Zeit an der weißen Wand des Hauses der Anna, das gleichsam zum Schauplatz ihrer Hochzeit wird (Abb. 29). Der Begriff der Simultaneität verweist dabei nicht auf die Simultaneität der beiden dargestellten Ereignisse, sondern impliziert ein simultanes Wahrnehmungsangebot beider Ereignisse. Doch kein Bild lässt sich im singulären Augenblick eines Moments wahrnehmen. Analog zur erzähltheoretischen Unterscheidung zwischen „Erzählzeit" und „erzählter Zeit"[75] ist so mit Götz Pochat der Begriff der „Erlebniszeit" oder „Betrachtungszeit"[76] einzuführen, der die Lessingsche Opposition zwischen Raum- und Zeitkunst[77] entschärfen kann.[78] Sicher steht der hiermit proklamierte „Anti-Laokoon" in einem anachronistischen Verhältnis zu Bestrebungen des 18. Jahrhunderts, in dem Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) keine moderne Bildtheorie, sondern vielmehr eine erste Medienästhetik formulierte.[79] Und doch wirkt – zumindest aus kunsthistorischer

75 Zum Verhältnis von Zeit und Erzählung siehe grundsätzlich Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung (1988), Bd. 2: Zeit und literarische Erzählung (1989), Bd. 3: Die erzählte Zeit (1991), (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt), München 1988–1991, hier insbes. Bd. 1, S. 87–135. Zum Begriff der Mimesis siehe ebd., Bd. 2, insbes. S. 129–136; zum Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit siehe ebd., Bd. 3. Für den kunsthistorischen Kontext siehe grundlegend: W. J. T. Mitchell (Hrsg.), *On Narrative*, (Beiträge zuerst veröffentlicht in: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 [Autumn 1980], und Vol. 7, No. 4 [Summer 1981]), Chicago/London 1981.

76 Götz Pochat, *Bild – Zeit*, Bd. 1: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Eine Kunstgeschichte der vierten Dimension, Wien et al. 1996, S. 7.

77 Siehe Wilfried Barner (Hrsg.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe*, Bd. 5, 2: 1766–1769 (Laokoon; Briefe antiquarischen Inhalts), Frankfurt/M. 1990.

78 Gottfried Boehm plädiert für einen „‚Anti-Laokoon', der damit befasst sein wird, die binäre Raum-Zeit-Opposition und ihre fatalen wissenschaftlichen Folgen zu vermeiden." Gottfried Boehm, „Zeit-Räume. Zum Begriff des plastischen Raumes [2006]", in: Ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, Paderborn 2017, S. 257–272, hier S. 259.

79 Siehe Sabine Schneider, „Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert", in: Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1), Berlin et al. 2014, S. 68–85.

80 Siehe exemplarisch Yves Bonnefoy, „Le temps et l'intemporel dans le peinture du Quattrocento", in: *Mercure de France*, 335, 1959, S. 193–213; Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987 (darin insbes. die Aufsätze von Gottfried Boehm, „Bild und



29. Fra Angelico, Predella zur *Verkündigung*, ca. 1425–1426, mit (1.) *Geburt und Hochzeit Mariens*, (2.) *Heimsuchung*, (3.) *Anbetung der Könige*, (4.) *Darstellung Christi im Tempel*, (5.) *Tod Mariens*, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 28 × 189,3 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

Perspektive – der Hinweis auf die notwendige Betrachtungszeit von Bildwerken nach wie vor notwendig.[80] Denn, so gilt in aller Kürze festzuhalten, auch das Simultanbild lässt sich nicht in einem Augenblick erfassen.[81] Geburt und Hochzeit, Verrat und Gefangennahme ereignen sich in der Zeitlichkeit der Seherfahrung.

Lessings binäre Opposition wirft lange Schatten,[82] und scheint immer wieder zu verschleiern, dass auch das vormoderne Bild nicht bestrebt war, mittels kohärenter Bildräume unmögliche Simultaneitäten zu simulieren. Die durch den Begriff des Simultanbildes implizierte Gleichzeitigkeit manifestiert sich weder als Möglichkeit zur simultanen Wahrnehmung noch als Hinweis auf ein argumentatives Zusammenführen weit entlegener Ereignisse, sondern vielmehr als expliziter Hinweis auf die Notwendigkeit sukzessiver Bildbetrachtung. Denn „Bilder [handeln] von nichts anderem als der gelingenden Verschränkung dieser Momente. *Simul et singulariter* meint Einheit und Differenz gleichermaßen",[83] so fasst Gottfried Boehm prägnant zusammen. Die folgenden Abschnitte widmen sich der Aufgabe, diese miteinander verschränkten Momente im Bild offenzulegen.

Gegenwart der Ungleichzeitigkeit

Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole verschränkt nicht nur die neutestamentarische

Zeit", S. 1–23, sowie von Lorenz Dittmann, „Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei", S. 89–124); Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge MA 1990; Pochat 1996; Laura Jacobus, „Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua", in: *The Art Bulletin*, 81 (1), 1999, S. 93–107; Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach der Eindeutigkeit*, Regensburg 2006; David Ganz und Stefan Neuner (Hrsg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, (eikones), München/Paderborn 2013; Blümle 2013; Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 1), Hannover 2014 (darin insbes. der Aufsatz von Johannes Grave, „Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes", S. 51–71); Ders., „Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität", in: Michael Gamper et al. (Hrsg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 2), Hannover 2016, S. 139–162.

81 Kluckert 1974 behauptet dagegen irreführend: „Der Betrachter eines Bildes erfährt einen erzählten Vorgang ‚auf ein Mal', wohingegen die Literatur eine Handlung im zeitlichen

Darstellung der Verkündigung an Maria typologisch mit der alttestamentarischen Vertreibung aus dem Paradies, sondern schichtet und setzt mindestens drei distinktive räumliche wie zeitliche Momente über- bzw. nebeneinander. Die Gegenüberstellung der Verführung Evas durch die Schlange mit der Verkündigung an Maria durch Gabriel findet sich bereits in frühen Schriften der Kirchenväter und als Inschrift ab um 1000.[84] Während auf die antithetische Parallelisierung zwischen Eva und Maria und ihre Ikonographie an anderer Stelle näher einzugehen sein wird,[85] sei hier zunächst auf die nicht unerhebliche Tatsache hingewiesen, dass Fra Angelico in seinem Tafelbild in einem scheinbar kohärenten Bildraum zwei Szenen darstellt, die – laut biblischer Überlieferung – nicht nur mehrere tausend Jahre auseinanderliegen, sondern sich zudem an zwei weit voneinander entfernten Orten abspielen. Denn auch wenn unklar ist und bleibt, wo sich der Garten Eden (Gen 2,10) genau befunden haben soll, lässt er sich nicht bei Maria in Nazareth in Galiläa (Lk 1,26) vermuten. Bei Fra Angelico aber, so wäre zunächst anzunehmen, vollzieht sich die Vertreibung aus dem Paradies im Garten Mariens.

Auf temporaler Ebene webt Angelico die Gegenwart des quattrocentesken Florenz in seine Darstellung ein. Die Loggienarchitektur bezeugt Angelicos Austausch mit Brunelleschi und räsoniert in seiner Anlage den 1419 begonnenen Bau des Ospedale degli Innocenti.[86] Im Paradiesgarten stellt Angelico mit botanischer Genauigkeit eine üppige Vielfalt ihm bekannter Bäume, Blumen und Kräuter dar: Über 35 unterschiedliche Pflanzenarten lassen sich botanisch bestimmen.[87] Dattelpalme, Apfelbaum, Granatapfelbaum und Nelke sind leicht zu erkennen und kommen in allen drei Verkündigungstafeln Angelicos vor. In der *Verkündigung* für San Domenico sehen wir über dem Erzengel Michael einen Bitterorangenbaum (Pomeranze), dessen Früchte Fra Angelico zunächst

Nacheinander vorstellt." Verkürzend erläutert er darauf aufbauend den Begriff des Simultanbildes: „‚Simultan' wird diese Bildform deswegen genannt, weil der Betrachter alles, was im Bilde nacheinander zu geschehen scheint, ‚auf ein Mal' erfährt". Kluckert 1974, S. 1–2. Auch Frank Büttner weist 1994 auf diese Verdrehung des Tatbestandes hin, „denn natürlich bietet das Bild nur den Schein der Gleichzeitigkeit, die bei genauerer Bildlektüre aber in ein Nacheinander aufgelöst wird." Büttner 1994, S. 27, Anm. 13.

82 Siehe Ganz/Neuner 2013, S. 12.

83 Gottfried Boehm, „Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes", in: Ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, (eikones), mit einem Nachwort von Rahel Villinger, hrsg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, S. 273–288, S. 276.

84 So verspricht im *Kostbaren Bernwardsevangeliar* aus dem Dommuseum Hildesheim eine Inschrift: „Porta paradisi primaeva(m) | clausa per aevam: | nunc est per s(an)c(t)am | cunctis patefacta maria(m)". Zit. nach Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 14.

85 Siehe den Abschnitt „*Ave Gratia Plena*" auf S. 189–192.

86 Siehe Strehlke/González Mozo 2019, S. 29. Strehlke bildet als Vergleichsbeispiel allerdings nur den oberen Teil der Kolonnadenarchitektur ab und verschleiert damit, dass eine wesentliche Eigenschaft der Brunelleschischen Loggien, die darin besteht, dass der Abstand zwischen zwei Säulen mit der Höhe der Säulenschäfte identisch ist, von Fra Angelico hier nicht übernommen wird. Bei Angelico sind die Säulen ca. anderthalb Mal so lang wie ihr Zwischenraum breit ist. Anders verhält sich dies in seinem Verkündigungsfresko im Nordkorridor des Klosters von San Marco. Siehe Kap. 4, S. 210–216 und Abb. 46.

87 Strehlke verweist in diesem Zusammenhang auch auf niederländische Verduren, die sich in florentinischen Inventaren wiederfinden lassen. Siehe Strehlke 2018, S. 70.

gemalt hatte, dann aber wieder entfernte,[88] während auch der Granatapfelbaum noch keine Früchte trägt, sondern Blütenknospen zeigt.[89] Dass Fra Angelico genau einen gemeinsamen Zeitpunkt im Jahreskreis der beiden Bäume wählte, ist kein Zufall.[90] Sämtliche in dem Bild gezeigte Blumen und Pflanzen sprießen zur Frühlingzeit.[91] Die Aktualität der dargestellten Natur wird dennoch unmittelbar durch die Darstellung der Figur des Jesaja im Zwickel der Loggienfassade durchkreuzt. Der alttestamentarische Prophet scheint aus seinem Tondo direkt auf Maria zu blicken und betont damit das typologische Spannungsverhältnis, in dem sich das vollziehende Ereignis heilsgeschichtlich verorten lässt. Jesaja verkündet: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel" (Jes 7,14).

Restauratorisch-konservatorische Untersuchungen des Museo del Prado haben gezeigt, dass Fra Angelico für das linke Segment seiner Tafel zunächst eine Weiterführung der Architektur geplant hatte, die er dann durch einen Garten ersetzte. Aus Unterzeichnungen geht hervor, dass die Wand, die Maria und Gabriel hinterfängt, bis an die linke Bildkante hätte weitergeführt werden sollen.[92] Eine kleinformatige *Verkündigung*, die sich heute im Worcester Art Museum befindet (Abb. 30), kann einen Eindruck davon vermitteln, wie Angelico seine Tafel einst geplant hatte.[93] Der vorgesehene *hortus conclusus* (Hld 4,12) wich für seine Tafel für San Domenico einem offenen Paradiesgarten (Abb. 24). Er durchbricht die horizontale Achse der Bildtafel, öffnet die blinde Wand und gibt den Blick in die Bildtiefe frei. Der Engel markiert dabei die Kohärenz des Bildraumes, indem die beiden Enden seiner Flügel und die Spitze seines Gewandes *noch* in den Paradiesgarten hereinragen.[94] Zudem

88 Vgl. Abb. 25.

89 Darüber hinaus lassen sich folgende Gewächse identifizieren: Bäume: Kirsche, Eiche, Weiß-Tanne (in der Predella), Pinie, verschiedene Zypressenarten. Blau blühende Pflanzen: Kornblume, Chicorée, Flachs, Jungfer im Grünen, Gamander-Ehrenpreis (auch Männertreu oder Frauenbiss genannt). Weitere Blumen und Pflanzen: Roter Gauchheil (Wetterkraut), Distel, Acker-Winde, Rote Nachtviole, Kleine Braunelle, Saat-Wicke, Spitzwegerich, Levantinische Krappwurzel, Inkarnat-Klee, Gallica-Rose, Kornelkirsche, Herbst-Seidelbast (dargestellt mit roten und weißen Blüten), Liguster, Waldrebe (aus denen die Gürtel von Adam und Eva bestehen). Für die Identifizierung der dargestellten Pflanzen sowie für ein erhellendes Gespräch in Anschluss an seinen Vortrag „Connecting Tradition and Modernity: Fra Angelico's Botanical Paradise", gehalten am 20. Juni 2019 in Madrid, bedanke ich mich bei Eduardo Barba Gómez.

90 Bernhard von Clairvaux erklärt in seinen Homilien zum „Lobpreis der jungfräulichen Gottesmutter", Maria wohne in Nazareth, weil der Name des Ortes „Blume" bedeute: „Die Blume wollte geboren worden von der Blume, in der Blume, in der Zeit der Blumen". Zit. nach Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln et al. 1997, S. 37–38. Zur Ikonographie der Verkündigung siehe ausführlicher Kap. 4, S. 189–192.

91 Nur die Oliven zeigen sich für die Jahreszeit schon zu reif, bilden damit aber die einzige Ausnahme. Erfuhr Angelico erst während seiner Arbeit, dass Pomeranzen im Frühsommer noch keine Früchte tragen?

92 Siehe Ana González Mozo, „Strategies for Depicting Sacred Stories", in: Carl B. Strehlke und dies., *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado Madrid, London 2019, S. 57–75, hier S. 62–65.

93 Ebd., S. 75, Anm. 49.

94 Kluckert wählt anhand anderer Bildbeispiele für ein solches Phänomen den Begriff „Vermittlerfigur", welche die „formale wie zeitliche Trennung" beider Szenen durch den „Wechsel von Architektur und Landschaft unterstreichen". Kluckert 1974, S. 16. Analog zu dieser Begriffsbildung wäre im Falle der Flügel und der Gewandspitze von einem „Vermittlungselement" zu sprechen. Interessant erscheint auch, dass Angelico sich in einem späten Stadium des Entstehungsprozesses dazu entschied, den rechten Fuß des Engels wenige



30. Künstler:in unbekannt, *Verkündigung*, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 18 × 34,8 cm. Worcester Art Museum, Worcester

gegenüber:
31. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1425–1426, Detail Abb. 24

streifen seine beiden Flügelspitzen oben den goldenen Lichtstrahl der Inkarnation, der den Ort Gottes mit dem Paradiesgarten und der Loggia Mariens verbindet.

Aus dem Garten blickt uns Eva entgegen (Abb. 31). Gleichzeitig schenkt sie auch dem Ereignis der Verkündigung ihre Aufmerksamkeit. Bei günstiger Beleuchtung zeigt sich vor dem Tafelbild unschwer, wie Eva mit ihrem rechten Auge nach vorne sieht, während sie mit ihrem linken an Adam vorbei in Richtung Maria schaut.[95] Adam verdeckt sorgenvoll mit seiner rechten Hand einen Teil seines Gesichtes und schaut in eine unbestimmte Richtung nach oben – oder innen.[96] Eva verschränkt den Paradiesgarten auf diese Weise nicht nur mit der Loggia der Verkündigung an Maria, sondern auch mit unserer Wirklichkeit vor dem Bild und konstituiert so eine bildimmanente Gegenwart der Ungleichzeitigkeit.

Fra Angelico bedenkt die Unmöglichkeit der simultanen Rezeption seines Altarbildes und personalisiert die Gegenwart der Ungleichzeitigkeit als Eva-Maria-Antithese. Indem er die blinde Wand der Architektur durch einen Garten ersetzt und den Blick ins Paradies freigibt, schafft er für die Figur der Eva einen Ort, aus dem sie den Blick auf das Bild unmittelbar erwidern kann. Die Betrachtenden werden dabei Teil der Heilsgeschichte, die mit Eva ihren Anfang nimmt, mit

Zentimeter weiter zurückzusetzen, um noch eindeutiger auf das „Überschreiten“ der Schwelle zwischen Garten und Loggia hinzuweisen (vgl. Abb. 25).

95 Auf der Malfläche von 145,2 × 181,6 cm fällt die Diskrepanz zwischen den beiden Blickrichtungen der Augen nicht sofort auf, in reproduzierten Detailansichten dominiert der Blick aus dem Bild. Bei der isolierten Betrachtung der Augen wird jedoch ersichtlich, dass Iris und Pupille jeweils anders platziert sind.

96 Zum Verhältnis von körperlichem und spirituellem bzw. seelischem Sehen siehe Kap. 5, S. 237–244.





32. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1425–1426, reflektographisches Detail Abb. 24

gegenüber:
33. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1425–1426, Detail Abb. 24

der Verkündigung an Maria ihre Erfüllung findet und mit dem Jüngsten Gericht ihr Ende bestimmt. Die Engführung von Bildinhalt und Bildform, die sich im Bildraum durch die segmentierte Loggia und die inszenierte Flucht in den Paradiesgarten artikuliert, macht uns zu Zeuginnen und Zeugen seiner heilsgeschichtlichen Wirklichkeit.

Sichtachsen

An der Grenze zwischen Bildraum und Betrachtungsraum wächst eine Nelke scheinbar aus dem Rahmen der Tafel heraus (Abb. 24). Einladend überbrückt das Gewächs die Schwelle zwischen Erblicktem und Erblickendem.[97] Auch im Bild öffnen sich uns neue Sichtachsen: Während sich der Engel im ersten Joch verorten lässt, gibt die leere Position im zweiten Joch – hinter dem Engel – den Blick auf Maria frei. Von diesem imaginierten Standort aus der Mitte des Bildraums zeigt sich die Jungfrau nun aus neuer Perspektive: Von einem Gold-Seide-Stoff aus Blattgold hinterfangen zeigt sich die Gottesmutter vor goldenem Grund, und auch in der Reflektographie werden die einzelnen Blattgoldfolien des dargestellten Stoffes deutlich sichtbar (Abb. 32). Die an drei Punkten an der Wand befestigte Golddraperie (*drappo*

97 Siehe den Abschnitt „Rahmenräume" auf S. 170–173.



d'oro) hinterfängt Maria wie das Ehrentuch die *Madonna dell'Umiltà* (Abb. 33).[98]

Wie an Fra Angelicos *Madonna* aus der Alana Collection (Abb. 22) bereits herausgearbeitet wurde, findet die Transformation des Goldgrundes im Gold-Seide-Stoff seinen kongenialen Gegenstand. Um das applizierte Blattgold zur Golddraperie zu formen, wendet Angelico dort wie in seiner Verkündigung für San Domenico in Fiesole jeweils die gleichen Techniken an. Zum einen konturieren Lüsterfarben die Blattgoldauflage zu Faltenwürfen und filigranen Stoffmustern. Zum anderen übersät Angelico das Blattgold mit unzähligen filigranen Punkten und Strichen,[99] die dem semitransparenten Gold eine bewegte Textur verleihen und das einfallende Licht dabei sowohl reflektieren (*catoptrica*) als auch brechen (*dioptrica*). Fra Angelico modelliert das Blattgold „perspektivisch".[100]

Jüngst ist Marjolijn Bol in einem Aufsatz dem Zusammenhang zwischen *perspectiva* und dem grünen Edelstein Smaragd nachgegangen. Auch sie ist davon überzeugt, dass die Eigenschaften des Edelsteins „not only became appartent in the lapidary tradition, but also inspired an intriguing material culture of sight."[101] Genau in diesem Sinne – so habe ich in diesem Kapitel gezeigt – schreibt sich das Blattgold in die Geschichte perspektivischer Darstellungsverfahren ein.[102] Wenn sich Fra Angelico mit *perspectiva* befasst, ergänzen sich geometrische Fähigkeiten, künstlerisch-technisches Können und optisches Wissen. „Perspektive" und „Goldgrund" sind nicht nur kompatibel, sondern werden bei Fra Angelico von Anfang an zusammengedacht.

David Ganz und Stefan Neuner begründen ihre Ansicht, dass die „Qualitäten, welche Bildwerke in einer dynamischen Rezeptionssituation entfalten, erst am Beginn der Moderne in der Kunsttheorie zu einer konsequenten Artikulation fanden", mit der Beobachtung, dass die „Reflexion der Bewegtheit des Sehens" eine „Sensibilität für die Subjektivität der Wahrnehmung, eine Aufmerksamkeit für die Relativität einzelner Momente der Betrachtung und wahrscheinlich auch für die Kontingenz von Blickperspektiven auf ein Werk"[103] voraussetzt. Diese „Sensibilität für die Subjektivität der Wahrnehmung" findet sich im Quattrocento nicht nur prominent in Angelicos Tafelmalerei, sondern auch in den frühesten kunsttheoretischen

98 Siehe Kap. 1, S. 79–113.
99 Siehe ebd. den Abschnitt „Fra Angelicos Glanzeffekte". Auch in einer kleinen *Verkündigung* die sich heute in der Yale Art Gallery befindet (Inv. 1959.15.6), modelliert Fra Angelico das goldene Ehrentuch hinter der Maria aus dem Goldgrund.
100 Siehe den Abschnitt „*Perspectiva naturalis* und *artificialis*" auf S. 126–129.
101 Marjolijn Bol, „The Emerals and the Eye. On Sight and Light in the Artisan's Workshop and the Scholar's Study", in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 71–102, hier S. 74.
102 Siehe auch Kap. 6, S. 251–289.
103 Ganz/Neuner 2013, S. 15.

Traktaten. Während Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte* bereits darauf verweist, dass sich das Gold je nach Lichteinfall und Winkel entweder „stumpf oder aufglänzend"[104] zeigt, beschreibt Alberti in *Della Pittura*: „E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere."[105] Die Beweglichkeit des Publikums wird strukturell mitgedacht und adressiert – und zwar insbesondere dann, wenn Gold im Spiel ist.[106]

Punkt und Linie zu Fläche

Goldauflagen finden sich in Fra Angelicos Verkündigungsdarstellung nicht nur im Ehrentuch hinter Maria, sondern auch in den vier Flügeln der beiden Engel, in den vier Nimben (von Maria, Gabriel, Michael und Heiligem Geist) und an den Säumen der dargestellten Gewänder. Unzählige Lichtstrahlen gehen von der Figur Gabriels aus. Aus einer mit Blattgold, Muschelgold und gelber Temperafarbe hergestellten Lichtquelle senden die Hände Gottes den Heiligen Geist Maria entgegen. Dem Einfall des realen Lichtes folgend bewegen sich 25 Blattgoldstreifen diagonal durch den Bildraum.[107] Fra Angelico reflektiert damit nicht nur die Beweglichkeit der Betrachtenden vor dem Bild, sondern bezeugt in seiner Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole auch sein Wissen zur Optik.[108] Darüber hinaus erweist er sich – wie im Folgenden noch genauer zu zeigen sein wird – als Geometer und erfüllt somit alle Bedingungen eines Künstlers, der sich mit der „Perspektive" im Sinne der *perspectiva* auskennt.

Während Fra Angelico in seiner Architekturskizze (Abb. 26) von einer Konvention ausgeht, die das Setzen eines Punktes zur Bestimmung konvergierender Fluchtlinien vorsieht, konstruiert er seine acht Arkaden anschließend ohne jeglichen Bezug zu dem von ihm gesetzten *punctus centricus*. Gleichsam beliebig zieht er Diagonalen über und durch die konzentrischen Fluchtlinien, um die oberste dieser Linien dann zum Fundament der Vertikalen zu erheben. Der *punctus centricus* bleibt ungebunden auf der Fläche und verfehlt dabei gänzlich die Funktion, die der Punkt im Rahmen der von Alberti beschriebenen Methode hätte haben sollen. Angelicos Skizze basiert auf der Beobachtung, dass uns ferne

104 Cennini/Broecke 2015, S. 138. Siehe den Abschnitt „Eigenlicht und Sendelicht (1954)" in den „Prolegomena".
105 Alberti Della Pittura, S. 148. Siehe Kap. 1, S. 95–101.
106 Zur Weiterführung dieses Argumentes siehe Kap. 6, S. 251–289.
107 Das Altarbild befand sich in San Domenico in Fiesole im *cornu evangelii*, d. h. an der Nordseite des Lettners, dem Hochaltar vorgelagert. Siehe Kap. 5, S. 229–234 und Abb. 53.
108 Siehe Kap. 5, S. 237–249.

Elemente kleiner erscheinen, und konstruiert freie Intervalle, die dieser Beobachtung entsprechen. Im Gegensatz dazu geht Angelico in seiner anderen Zeichnung (Abb. 27) von einem geometrischen Raster aus. Er segmentiert die ihm zur Verfügung stehende Fläche in vier Abschnitte, indem er mithilfe eines Lineals zwei horizontale und fünf vertikale Linien rechtwinklig zusammenfügt. Das Raster bildet das Gerüst seines weiteren Vorgehens.

Auch die Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole (Abb. 24) konstruiert Fra Angelico ausgehend von der Fläche. Er setzt keinen Fluchtpunkt, sondern orientiert sich am Goldenen Schnitt und teilt seine Bildfläche (*quadrangolo*) zunächst imaginativ in zwei ungleiche Segmente (a) und (b). In der Mitte des linken, breiteren Segmentes (a), das vom linken Bildrand bis zur mittleren Konsole an der Rückwand der Loggia reicht, konstruiert er nun die erste Säule. Die zweite Säule platziert er genau in der Mitte zwischen dieser ersten Säule links und dem rechten Bildrand. Ein Fluchtpunkt ergibt sich anschließend nur aus dem Abstand zwischen der linken und mittleren Säule: Im ersten Joch der Loggia wird er rechts vom Ausgangspunkt seines Entwurfs (der mittleren Konsole an der Rückwand) und links vom Eckkapitell der zweiten Säule hinter Gabriel auf gleicher Ebene flankiert. Die Eckkonsole an der Rückwand rechts platziert Fra Angelico nun mittig zwischen dem Ausgangspunkt seines Entwurfs und dem rechtem Bildrand. Damit hat der Künstler alle wesentlichen architektonischen Elemente bestimmt und seine Loggia nicht von der Fassade ausgehend in die Tiefe ausgedehnt, sondern aus dem Bildgrund hervorgeholt.

Dass Fra Angelico bis zur Fertigstellung seines Tafelbildes geometrisch vorging, wird auch an der Reflexion eines hellen Lichtes an der rechten Wand des dargestellten Schlafgemachs der Maria ersichtlich. Weder der goldene Lichtstrahl der Inkarnation noch das Fenster kann Quelle dieses Lichtes sein, zumal das natürliche Licht aus dem dicht bewachsenen Garten seinen Lichtschatten bereits auf die Holzbank wirft. Der vertikale Lichteinfall an der Wand des Schlafgemachs markiert lediglich die Äquivalenz des Abstandes zwischen dem Ausgangspunkt seiner Konstruktion und der Mitte des Säulenschaftes ganz links und dem Abstand zwischen der Mitte des Säulenschaftes am rechten Rand der Tafel zum besagten Lichtschatten. Dagegen zeigt sich weder die Figur der Maria noch der Engel Gabriel oder Adam und Eva in einem proportional kohärenten Verhältnis zur dargestellten Architektur. Von einem Karton auf die Tafel übertragen, wurde das paradiesische Paar erst in einem späten Stadium

des Herstellungsprozesses eingesetzt, wie die auffällig klar definierten Umrisse der Figuren zu erkennen geben.[109] Fra Angelicos *Verkündigung* für San Domenico liegen somit *geometrische* Operationen zugrunde, welche die perspektivische Darstellung erst ermöglichen.

Dass die *perspectiva artificialis* der Geometrie Wesentliches zu verdanken hat,[110] zeigt sich auch zu Beginn von *Della Pittura* in aller Deutlichkeit. Obwohl Alberti dort betont, seine Schrift als Künstler für Künstler verfasst zu haben, beginnt er sein Malereitraktat in der Tradition der Geometer und definiert Punkt, Linie und Fläche:

> Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. […] E i punti, se in ordine costati l'uno all'altro s'agiungono, crescono una linea. E apresso di noi sarà linea segno la cui longitudine si può dividere, ma di larghezza tanto sarà sottile che non si potrà fendere. Delle linee alcuna si chiama dritta, alcuna flessa. La linea ritta sarà da uno punto ad un altro dritto tratto in lungo segno. La flessa linea sarà da uno punto ad un altro non dritto, ma come uno arco fatto segno. Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie. Ed è superficie certa parte estrema del corpo, quale si conosce non per la sua alcuna profondità, ma solo per sua longitudine e latitudine e per sue ancora qualità.[111]

Mit diesen Definitionen greift Alberti direkt auf Euklid zurück,[112] der im ersten Buch der *Elemente* folgende Definitionen vornimmt: 1. Der Punkt ist ohne Teil (Definition 1), 2. Die Linie ist Länge ohne Breite (Definition 2) und 3. Die Fläche ist, was nur Länge und Breite hat.[113] Anschließend definiert Alberti in Kapitel 2 den Kreis, schlägt aber zu Beginn des 3. Kapitels vor: „torniamo della superficie."[114] Alberti unterscheidet im Folgenden rechte, stumpfe und spitze Winkel, um dann das 4. Kapitel erneut mit den Worten zu beginnen: „Ancora

109 Siehe González Mozo 2019, S. 64.

110 Siehe exemplarisch Elkins 1994, S. 4–5; Marianne Marcussen, „Prospettiva, Andàte e Ritorno. Geometry and Illusion in Pictorial Space, from Brunelleschi to Roman Painting in Antiquity, and Back to the Renaissance", in: Roy T. Eriksen und Magne Malmanger (Hrsg.), *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, Pisa et al. 2009, S. 25–59; Raynaud 2016a, S. 1–35.

111 Alberti Della Pittura, S. 66 und 68. Dt. Übers. ebd., S. 67 und 69: „Als erstes müssen wir wissen, wie ich betone, dass ein Punkt ein Zeichen ist, das sich nicht in Teile zerlegen lässt. […] Wenn die Punkte sich in einer Reihe ununterbrochen aneinanderfügen, bringen sie eine Linie hervor. Für uns ist eine Linie ein Zeichen, dessen Länge sich teilen lässt, dessen Breite jedoch so gering ist, dass man sie nicht aufspalten kann. Von den Linien nennt man die einen ‚gerade', die anderen ‚gebogen'. Die gerade Linie sei ein von einem Punkt zum anderen auf geradem Weg in die Länge gezogenes Zeichen. Eine gebogene Linie sei ein von einem Punkt zum anderen nicht gerade, sondern bogenförmig ausgeführtes Zeichen. Mehrere nebeneinander liegende Linien bilden eine Fläche, ähnlich wie mehrere Fäden ein Gewebe. Eine Fläche ist also ein bestimmter äußerster Teil des Körpers, die man nicht an so etwas wie Tiefe erkennt, sondern nur an ihrer Länge und ihrer Breite und zudem an ihren Eigenschaften."

112 Siehe Marcussen 2009, S. 26.

113 Definition 3 und 4 sind als ergänzende Bestimmungen zur Definition der Linie zu verstehen, Definition 5 behandelt die Fläche. Siehe Clemens Thaer und Peter Schreiber (Hrsg.), *Die Elemente von Euklid. Bücher I–XIII*, Reprint der Bde. 235, 236, 240, 241 und 243. 4. erw. Aufl., (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften), Frankfurt/M. 2003.

114 Alberti Della Pittura, S. 68. Dt. Übers. ebd., S. 69: „Doch kehren wir zur Fläche zurück."

ritorniamo alle superficie."[115] Wenn Alberti sich auf die „superficie", die Fläche bezieht, meint er – im Gegensatz zu Euklid – jedoch nie die zweidimensionale Fläche des Geometers, sondern bezieht sich immer auf die konkrete Fläche des Bildes: den *quadrangolo*.

Albertis Flächen werden vom „Saum" (*orlo*, lat. *fimbria*) begrenzt:[116] Wird eine Fläche von einem kreisförmigen Saum begrenzt, so ergibt sich daraus eine Fläche in Gestalt eines Kreises.[117] Dass Alberti diese Begrenzungslinie aus der Geometrie in den Bereich der Malpraxis transferiert und hierfür auf der Suche ist nach einem geeigneten Begriff, bezeugt ein Zusatz in der lateinischen Fassung des Textes: „Einige nennen diesen Umfang ‚Horizont' [‚Begrenzungslinie']; ich brauche, mit Verlaub, ein lateinisches Wort (*ora*) und heiße ihn – gleichsam bildlich – ‚Küste' (‚Rand') oder, wenn es so beliebt, ‚Saum'."[118]

Alberti entscheidet sich somit ganz deutlich *gegen* die Verwendung des Begriffs des Horizontes. Der Horizont, welcher notwendigerweise über die Bildfläche hinaus- und in den Erfahrungshorizont hinein weist, ist für Alberti unbrauchbar. Folgen wir Alberti, so kommt der malende Geometer ohne Fluchtpunkt und ohne Horizont aus. Zur perspektivischen Darstellung reichen ihm wie Fra Angelico Punkt, Linie und Fläche.

115 Ebd., S. 70. Dt. Übers. ebd., S. 71: „Kehren wir erneut zur Fläche zurück."
116 Für eine Kontextualisierung dieses Begriffs siehe Kap. 3, S. 158–160.
117 Siehe Alberti Della Pittura, S. 68–69.
118 Alberti De Pictura, S. 197. Orig. ebd., S. 196: „quem quidem ambinum nonnulli horizontem nuncupant; nos, si liceat, latino vocabulo similitudine quadam appellamus oram aut, dum ita libeat, fimbriam."



3 Raum

Während Fra Angelicos *Madonne dell'Umiltà* das visuelle Abtasten der Bildfläche zwischen Figur und Grund provozieren, animieren seine drei Verkündigungstafeln (Abb. 24, Abb. 34 und Abb. 38) dazu, in die Bildräume seiner Darstellungen peripatetisch hineinzusehen. Wie im letzten Kapitel gezeigt wurde, sind Fra Angelicos Wege zur perspektivischen Darstellung vielfältig und multidimensional. Kapitel 3 wird zeigen, dass das 19. und 20. Jahrhundert nicht nur die Legende der *costruzione legittima* hervorgebracht hat, sondern auch einen Mythos ins Leben rief, der perspektivischen Darstellungsformen die Eigenschaft zuspricht, unendliche, homogene und isotrope Bildräume hervorzubringen. Das vorliegende Kapitel widmet sich zunächst einer Rekonstruktion dieser Mythenbildung, um dann der Frage nachzugehen, wie sich stattdessen Raum, Räume und Räumlichkeiten im Quattrocento mit und ohne Blattgold denken, visualisieren und bildimmanent erschließen lassen.

Fra Angelico, Tabernakel von San Domenico in Fiesole, ca. 1420–1430, Detail Abb. 41

Panofskys Hypothesen

Historiographisch betrachtet hat die Kunstgeschichte seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur dem Goldgrund, sondern auch der Perspektive die Fähigkeit zugeschrieben, Tiefenräume hervorzubringen. Ohne explizit auf die perspektivische Darstellungsform zu verweisen, stellt Alois Riegl – wie bereits am Beginn dieser Studie zitiert[1] – in seiner *Spätrömischen Kunst-Industrie* im Jahre 1901 dar, dass die Antike „Einheit und Unendlichkeit nur in der Ebene" kannte, während die „neuere Kunst" Einheit und Unendlichkeit „im Tiefraume" suche.[2]

Nicht unwesentlich von Riegl beeinflusst,[3] umreißt Panofsky in den ersten Abschnitten seines ursprünglich 1924 als Vortrag konzipierten Aufsatzes „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" den Gegenstand seiner Untersuchungen folgendermaßen:

> [W]ir wollen da, und nur da, von einer in vollem Sinne „perspektivischen" Raumanschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser oder Möbelstücke, in einer „Verkürzung" dargestellt sind, sondern wo sich das

1 Siehe den Abschnitt „Idealer Raumgrund (1901)" in den „Prolegomena" des vorliegenden Bandes.
2 Riegl 1901a, S. 8.
3 Siehe Christopher S. Wood, „Introduction", in: Ders., *Perspective as Symbolic Form. Erwin Panofsky*, übers. von Christopher S. Wood, New York 1991, S. 7–24, hier S. 8.

https://doi.org/10.1515/9783422800533-005

ganze Bild – um den Ausdruck eines andern Renaissancetheoretikers zu zitieren – gleichsam in ein „Fenster“ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen – wo also die materielle Mal- oder Reliefffläche, auf die die Formen einzelner Figuren oder Dinge zeichnerisch aufgetragen oder plastisch aufgeheftet erscheinen, als solche negiert ist und zu einer bloßen „Bildebene“ umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch erblickter und alle Einzeldinge in sich befassender Gesamtraum projiziert […].[4]

Heike Schlie hat darauf aufmerksam gemacht, dass in den 1920er-Jahren „mit dem Begriff ‚Perspektive‘ nicht zwingend das Albertische Fensterbild assoziiert, sondern […] eher die perspektivische Verkürzung von dreidimensionalen Objekten konnotiert [wurde]“. Dies zeige sich auch daran, dass Panofsky „die spezifische Verbindung ‚Bild‘, ‚Fenster‘ und ‚Perspektive‘, die für uns heute und angeblich kontinuierlich seit Alberti ein Gemeinplatz ist, alles andere als selbstverständlich war und argumentativ zusammengeführt werden musste.“[5] Panofsky steht mit seinem Projekt jedoch nicht alleine da, wie auch aus der in den 1920er-Jahren geführten Diskussion um das „Raumproblem“ hervorgeht.[6] Nicht nur Alois Riegl, sondern auch Hans Berstl und Oswald Spengler[7] hatten den Bildraum zum kunsthistorischen Forschungsgegenstand erhoben, und Panofsky setzte sich namentlich mit allen drei Autoren auseinander.[8] In seinem berühmt gewordenen Perspektiv-Aufsatz entwickelt er nun einen antithetischen Begriff von Bildraum, der sich – so Panofsky – als „symbolische Form“ im Sinne Ernst Cassirers fassen, historisieren und interpretieren lässt.[9]

Panofsky entwirft in seinem Aufsatz eine Entwicklungsgeschichte des Bildraumes von der Antike bis zur Moderne, in dem ein unendlicher, homogener und isotroper „Systemraum“[10] eine privilegierte Stellung einnimmt. Indem er die „Objektperspektive“ von der „Bildperspektive“ trennt,[11] schafft Panofsky eine starke Opposition. Dem

4 Panofsky 1998 [1924–1925], S. 664–665. Wenige Zeilen später ergänzt Panofsky, dass sich der Begriff der Perspektive „im prägnanten Sinne“ als eine „Fähigkeit“ beschreiben lässt, „mehrere Gegenstände mit einem Teil des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben.“ Ebd., S. 665.
5 Schlie 2008, S. 243. Vgl. Hans Aurenhammer, „Poetische Invention und Allegorie in Leon Battista Albertis De pictura“, in: Ulrike Tarnow (Hrsg.), *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2013, S. 52–76. Darüber hinaus hat die Forschung mehrfach betont, dass viereckige Fenster sowie verglaste Fenster für das Quattrocento sehr untypisch waren, da gekuppelte Fenster überwogen und kleinere, viereckige Fenster entweder opak halbverglast oder vergittert wurden. Siehe exemplarisch Blum 2015; Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, (eikones), Paderborn 2015, S. 40. Zum geöffneten Fenster bei Alberti siehe weiterführend Joseph Masheck, „Alberti's ‚window‘: Art-historiographic note on an antimodernist misprision“, in: *Notes in the History of Art*, 8/9 (4), 1989, S. 13–17; Elkins 1994, S. 46–52; Gérard Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, (Collection Philia), Lagrasse 2004; Anne Friedberg, *The virtual window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge MA et al. 2006.
6 Siehe den Abschnitt „Das Raumproblem (1920)“ in den „Prolegomena“.

„Systemraum" stellt er wiederum den „Aggregatraum" gegenüber,[12] in dem zwar einzelne Objekte durch Verkürzung dargestellt werden können, die Kohärenz eines homogenen Bildraumes jedoch (noch) nicht sichtbar ist.

Obwohl Panofsky anerkennt und sogar betont, dass sich seit der Antike eine Vielzahl unterschiedlicher perspektivischer Darstellungsformen bzw. Perspektiven finden lassen,[13] ist er es, der die Idee einer *costruzione legittima*[14] quasi fossiliert, weil er annimmt, dass sich die zentralperspektivische Darstellungsmethode Albertis in Bildern des Quattrocento nachweisen lasse, allerdings ohne dafür ein konkretes Beispiel anzuführen.[15] Panofsky ist dennoch nicht davon abzubringen, Mittelalter und Renaissance in dieser Hinsicht scharf voneinander abzugrenzen:

> […] und so steht zwischen der Antike und der Neuzeit das Mittelalter, das den größten jener „Rückschläge" darstellt, und dessen kunstgeschichtliche Mission es war, das, was sich dort als eine (wenn auch noch so raffiniert verbundene) Vielheit von Einzeldingen dargestellt hatte, zur wirklichen Einheit zusammenzuschmelzen.[16]

Eine raffinierte Form, die Vielheit von Einzeldingen jenseits der Anwendung der Perspektive zu verbinden, zeigt sich nach Panofsky nun im Goldgrund. Der Begriff „Goldgrund" bzw. „alte[r] Goldgrund" kommt in dem Aufsatz genau zwei Mal vor[17] und steht der „künstlerischen Mission" der Konstitution eines einheitlichen Bildraums, so Panofsky, im Wege. Er lässt sich nicht als „Raumgrund" im Sinne Riegls denken; obwohl der mittelalterliche Goldgrund nach Panofsky die „einzelnen Bildelemente, die ihren mimetisch-körperlichen Bewegungszusammenhang und ihren perspektivischen Raumzusammenhang fast völlig verloren haben, zu einem neuen und in gewissem Sinn innigeren Zusammenhang"[18] verbinden kann. Für Panofsky gleicht der Goldgrund einer „neutrale[n] Folie",[19] die das Bild zu

7 Siehe Riegl 1901a; Berstl 1920; Spengler 1918.
8 Siehe Panofsky 1998 [1924–1925], S. 698 und 701.
9 Zu den Vorarbeiten Panofskys gehören der 1914/1915 erschienene Aufsatz „Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis", in dem er eine Rekonstruktion der entsprechenden Abschnitte aus *Della Pittura* vorlegt, sowie ein kurzer Beitrag zu Piero della Francesca mit dem Titel „Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive", der etwa zur gleichen Zeit wie sein Perspektiv-Aufsatz entstanden ist. Siehe Karen Michels und Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 653–663 und S. 758–760.
10 Siehe Panofsky 1998 [1924–1925], hier insbes. S. 750.
11 Siehe Schlie 2008, S. 243.
12 Siehe Panofsky 1998 [1924–1925], S. 694, 739–740.
13 Ebd., S. 689: „[…] und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben." Konkret verweist Panofsky auf das „Fluchtachsenprinzip", das die sogenannte „Fischgräten"-Perspektive hervorbringt (ebd., S. 687), die ein knappes Jahrhundert später von Dominique Raynaud als Binocular-Perspektive identifiziert werden konnte. Siehe Raynaud 2016a. Siehe auch Kap. 2, S. 132–136.
14 Siehe Kap. 2, S. 129–132.
15 Siehe Panofsky 1998 [1924–1925], S. 733.
16 Ebd., S. 700.
17 Siehe ebd., S. 701 und 718.
18 Ebd., S. 702.
19 Ebd., S. 701.

„einem immateriellen, aber lückenlosen Gewebe“ zusammenführt, innerhalb dessen der „rhythmische Wechsel von Farbe und Gold […] eine, wenn auch nur koloristische oder luminaristische, Einheitlichkeit herstellt.“[20] Eine Revision der Panofskyschen Opposition zwischen „Goldgrund“ und „Perspektive“ in Bezug auf Raum und Bildraum ist das Ziel der folgenden Abschnitte.

Zum Raumbegriff

Panofsky sieht in der Unendlichkeit, Homogenität und Isotropie drei zentrale Eigenschaften des perspektivischen „Systemraumes“. Während die Vorstellung eines homogenen und isotropen Raumes wissenschaftshistorisch betrachtet erst auf Isaac Newton (1643–1727) zurückgeht und somit nicht die Raumvorstellung sein kann, die zentralperspektivischen Darstellungsverfahren zugrunde liegt, finden sich bei Nikolaus von Kues bzw. Nicolas Cusanus (1401–1464) Zeugnisse einer Unendlichkeitsvorstellung. In seiner heute vielrezipierten um 1440 verfassten Schrift *De docta ignorantia* argumentiert Cusanus, dass die Welt weder Mitte noch Umfang hat, denn Mittelpunkt und unendlicher Umfang sei Gott, der sich überall und nirgends befinde.[21] *De docta ignorantia* fand jedoch weder im 15. noch im 16. Jahrhundert Beachtung, und René Descartes wunderte sich im 17. Jahrhundert darüber, dass „der Kardinal von Cusa […] die Welt als unendlich angenommen habe, ohne dass […] (er) jemals von der Kirche getadelt worden wäre“.[22]

Wie bereits erwähnt definiert somit tatsächlich erst Isaac Newton 1687 in seinen *Philosophiae Naturalis Principia*

20 Ebd., S. 702.
21 Siehe Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke in 4 Bänden*, Bd. 1: De docta ignorantia – Die belehrte Unwissenheit, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2002, Cap. XI, S. 86: „Centrum igitur mundi coincidit cum circumferentia. Non habet igitur mundus circumferentiam. Nam si centrum haberet, haberet et circumferentiam, et sic intra se haberet suum initium et finem, et esset ad aliquid aliud ipse mundus terminatus, et extra mundum esset aliud et locus; quae omnia veritate carent. Cum igitur non sit possibile mundum claudi intra centrum corporale et circumferentiam, non intelligitur mundus, cuius centrum et circumferentia sunt Deus. Et cum non sit mundus infinitus, tamen non potest concipi finitus, cum terminis careat, intra quos claudatur.“ Dt. Übers. ebd., S. 87: „Der Mittelpunkt der Welt fällt also mit ihrem Umfang zusammen. Die Welt hat demnach keinen Umfang, denn hätte sie einen Mittelpunkt, so hätte sie auch einen Umfang und hätte somit in sich ihren Anfang und ihr Ende. Und die Welt wäre gegen etwas anderes abgegrenzt, und außerhalb der Welt gäbe es etwas anderes und gäbe es Ort. Das alles entspricht nicht der Wahrheit. Da deshalb ein Eingeschlossensein der Welt zwischen einem körperlichen Mittelpunkt und einem Umfang unmöglich ist, so läßt sich die Welt nicht verstehend begreifen, deren Mittelpunkt und Umfang Gott ist. Und obwohl die Welt nicht unendlich ist, so läßt sie sich doch nicht als endlich begreifen, da sie der Grenzen entbehrt, innerhalb deren sie sich einschließen ließe.“ Siehe Charlotte E. Haver, „Landschaft und Raum im Quattrocento. Überlegungen zu Raumwahrnehmung und Epochenwandel“, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 739–762, hier S. 744.
22 Zit. nach Haver 1998, S. 745. Siehe Kap. 4, S. 207–210.
23 Siehe Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2006, S. 24–25. Siehe ferner Renate Maas, *Diaphan und gedichtet: Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*, Kassel 2015.
24 Siehe exemplarisch Jan A. Aertsen in seiner Einleitung zum Sammelband *Raum und Raumvorstellung im Mittelalter*: „Während die neuzeitliche Philosophie viel vom ‚Raum‘, jedoch kaum vom ‚Ort‘ redet, handeln die antike und scholastische Philosophie […] vielmehr vom ‚Ort‘ (*topos, locus*) als vom ‚Raum‘. Mehrere Forscher [sic] haben hervorgehoben, daß die Ausführungen des Aristoteles im IV. Buch der Physik, die für die mittelalterlichen Diskussionen maßgeblich waren, nicht eine Raumlehre, sondern eine Topologie bieten.“ Ders. und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen*

Mathematica den Raum als eine Entität, die als „Leerraum" oder „Freiraum" unabhängig von anderen Entitäten existiert.[23] Newtons moderner Raumbegriff, mit dem Panofsky operiert, unterscheidet sich somit fundamental von vormodernen Raumbegriffen, die mit Aristoteles präziser als *Ortsbegriffe* bezeichnet werden müssen.[24]

Aristoteles versteht den „Ort" im IV. Buch seiner *Physik* (Δ; 208a–223b) als Grenzfläche, die als „unmittelbare, unbewegliche Grenze des Umfassenden"[25] ein Ding „umschließt".[26] Diesen Gedanken erläutert Aristoteles mit einer Analogie: „Wie ‚Gefäß' einen fortbeweglichen Ort (darstellt), so (ist) Ort ein Gefäß, das man nicht wegsetzen kann."[27] Der „Ort" ist für Aristoteles „nicht nur mit der Oberfläche eines Gegenstandes identisch, der noch Teil des Körpers ist, sondern bildet das immobile Gegenstück seiner Oberfläche, eine Art Außenhaut."[28] Der Ort umschließt also das, was sich in ihm befindet und ist nicht „eine Art Hohlraum, der sich zwischen den Grenzen eines umfassenden Körpers ausbreitet".[29] Der Ort stiftet nicht den Raum für die sich in ihm enthaltenen Dinge, sondern umreißt den Ort der Dinge, und auch für den Dominikaner Thomas von Aquin (1225–1274) gibt es keinen Raum unabhängig von den Dingen.[30] Räumlichkeit wird, wie bei Aristoteles, durch Örtlichkeit bestimmt.[31] Der „Ort" ist für Thomas die „unmittelbar-umschließende unbewegliche Oberfläche eines Körpers".[32]

Die Verwandtschaft der aristotelischen und thomistischen Topologie mit Albertis Verfahren zur proportionalen Darstellung auf der Bildfläche tritt nun offen zu Tage. Wie im letzten Abschnitt des vorigen Kapitels erläutert, werden Albertis Flächen auf der zweidimensional

im Mittelalter, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. XII. Zum *topos* bei Aristoteles siehe grundlegend Hans Günter Zekl, *Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Eine Interpretation von „Physik", [Delta] 1–5*, (Paradeigmata, Bd. 10), Hamburg 1990.

25 Aristoteles, *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 6: Physik & Über die Seele, hrsg. von Günther Bien und Horst Seidl, übers. aus dem Griechischen von Hans Günter Zekl (Physik) und Klaus Corcilius (Über die Seele), Hamburg 2019, 212a [S. 98].

26 Siehe Dünne/Günzel 2006, S. 21.

27 Aristoteles Physik, 212a [S. 98].

28 Dünne/Günzel 2006, S. 21.

29 Aertsen/Speer 1998, S. XIII. Siehe weiterführend zur Topologie des Aristoteles in seiner Physik I–V: Zekl 1990; Jacqueline Mariña, „The Role of Limits in Aristotle's Concept of Place", in: *The Southern Journal of Philosophy*, 31 (2), 1993, S. 205–216; Edward S. Casey, „Smooth Spaces and Rough-Edged Places. The Hidden History of Place", in: *The Review of Metaphysics*, 51 (2), 1997, S. 267–296; Ders., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley 1997; Benjamin Morison, *On location. Aristotle's Concept of Place*, (Oxford Aristotle Studies), Oxford 2002; Johannes Fritsche, „Aristotle on Space, Form, and Matter (‚Physics' IV: 2, 209 B 17–32)", in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 48, 2006, S. 45–63; David Bostock, *Space, Time, Matter, and Form. Essays on Aristotle's Physics*, (Oxford Aristotle Studies), Oxford/New York 2006; Johannes Fritsche, „Place and locomotion in Aristotle: Physics Δ 4, 212a 14–30", in: *Revue de philosophie ancienne*, 34 (1), 2016), S. 61–90; Andreas Lammer, *The elements of Avicenna's physics. Greek sources and Arabic innovations*, (Scientia Graeco-Arabica), Berlin/Boston 2018, insbes. Kap. „Putting Surface Back Into Place", S. 307–427. Siehe ferner einführend auch Matthew Boyd Goldie, *Scribes of Space: Place in Middle English Literature and Late Medieval Science*, Cornell 2019.

30 Siehe Wilhelm Metz, „Raum und Zeit bei Thomas von Aquin", in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 304–313, hier S. 305.

31 Räumlichkeit ist nach Thomas von Aquin weder mit der Substanz als Substanz noch mit dem Seinsakt (dem innersten Zentrum des Seienden) kausal verknüpft, sondern eine nachgeordnete Bestimmung. Siehe Bernhard Lakebrink, *Perfectio omnium perfectionum. Studien zur Seinskonzeption bei Thomas von Aquin und Hegel*, hrsg. und für den Druck besorgt von C. Günzler et al., (Studi Tomistici, Bd. 24), Città del Vaticano 1984, S. 86–88; Metz 1998.

32 Metz 1998, S. 306.

gedachten Bildfläche jeweils von einem „Saum" (*orlo*, lat. *fimbria*) begrenzt.[33] Nicht nur für Aristoteles, sondern auch für Alberti „scheint Ort […] eine gewisse Form von Fläche [zu sein] […] ein Umfassendes. Außerdem: Zugleich mit und bei dem Ding ist Ort; zugleich mit und bei dem Begrenzten sind die Grenzen."[34]

Umrissene Orte

In seiner Verkündigungstafel für San Domenico in Cortona (Abb. 34) konstruiert Fra Angelico seine Nimben geometrisch mithilfe eines Stechzirkels.[35] Zwei glänzend goldene Kreise hinterfangen die Gesichter Gabriels und Marias und statten diese zum Gottesboten sowie zur Heiligen Jungfrau aus. Ein dritter Nimbus ziert den Kopf des Erzengels Michael. Sogar die Taube des Heiligen Geistes, die sich von einer kreisrunden Aureole aus goldenen Lichtstrahlen über dem nimbierten Kopf Mariens befindet, trägt einen kleinen Heiligenschein aus Blattgold. Der fünfte Nimbus in Angelicos Verkündigungstafel zeigt sich jedoch in radikal anderer Gestalt. Er ist nicht nur in Grisaille statt in Gold dargestellt, sondern erscheint verkürzt als Ellipse über dem Kopf des Propheten Jesaja im Zwickel der Loggienfassade.[36]

Fra Angelico ist einer der ersten Maler des Quattrocento, der Nimben in perspektivischer Verkürzung darstellt.[37] In seiner *Madonna mit Kind* von um 1420–1422, heute in der Alana Collection, wird ein Heiligenschein zur Ellipse: Während der goldene Nimbus der Maria sich nur durch eine filigrane Bearbeitung des Goldes als Kreis vom Goldgrund abhebt, zeigt sich der Nimbus des

33 Siehe Kap. 2, S. 149–152. Zum Begriff „Saum" siehe weiterführend Lucretius' Lehrgedicht *De Rerum Natura*: „Außerdem, gesetzt, man nähme als endlich den ganzen | Raum, der ist: wenn dann zu äußerst einer zum fernsten | Saume rückte vor und würfe den flüchtigen Wurfspieß, […]. So werde weiter ich gehn, und wo du auch immer den fernsten Saum ansetzest, werde ich fragen, was schließlich der Spieß macht […]. Nichts aber gibt es, was das All von außen begrenzte. […] Daß sich weiter ein Maß die Welt nicht selber bereiten | kann, das bewirkt ihr Wesen, das zwingt, den Körper durch Leeres | und was wiederum leer, durch Körper klar zu begrenzen, | so, daß im Wechsel unendlich es macht das Ganze, was da ist". Zit. nach Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M. 1990, S. 27.

34 Aristoteles Physik, 212a [S. 99].

35 Zur Verwendung des Zirkels bei Fra Angelico siehe auch Kap. 6, S. 267–269.

36 Dabei ist die Ellipse vom Oval zu unterscheiden: Während die Ellipse zwei Symmetrieachsen besitzt, die sich rechtwinklig kreuzen, kennt das Oval (von *ovum*, Ei) nur eine Symmetrieachse.

37 Eine Ellipse lässt sich einfach mit einem Faden konstruieren: Dazu wird zunächst die Länge einer Symmetrieachse bestimmt. Anschließend wird ein Faden dieser Länge an zwei beliebigen Punkten auf der Symmetrieachse befestigt. Jeder Punkt, der sich nun vom Faden erreichen lässt, beschreibt den Umriss oder Radius der Ellipse. Je geringer der Abstand der beiden Enden des Fadens auf der Symmetrieachse, desto breiter wird die zweite Symmetrieachse der Ellipse ausfallen. Dennoch schreibt Dominique Raynaud: „The application of the ellipse as the perspective view of a circle seems to have been unknown to Masaccio […] Lorenzo Ghiberti was equally unaware of this geometrical notion" (Raynaud 2016a, S. 24) und findet die Ellipse erst bei Piero della Francesca und in Zeichnungen des Leonardo da Vinci. Siehe auch ders., *Critical Edition of Ibn Al-Haytham's „On the Shape of the Eclipse": The First Experimental Study of the Camera Obscura*, Cham 2016. Hierzu sei noch bemerkt, dass nicht immer einfach zu erkennen ist, ob eine Ellipse im Tafelbild wirklich geometrisch konstruiert worden ist oder nicht: Vgl. die 1426 entstandene *Madonna mit Kind* von Masaccio in der National Gallery of Art in London (Inv. NG3046). Dagegen sind die Nimben in Masaccios Trinitätsfresko zwar keine Kreise, lassen aber auch keine geometrisch konstruierte Ellipse erkennen.



34. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1430–1431, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 175 × 180 cm. Museo Diocesano, Cortona

Christuskindes auf dem Schoß seiner Mutter in perspektivischer Verkürzung (Abb. 22). Auch hier werden somit *beide* Darstellungsformen des Heiligenscheines in *einem* Bild zusammengebracht.

Die „Orte" der goldenen, kreisrunden Mariennimben werden in Angelicos Verkündigungstafel für Cortona von einer dunklen Linie umrissen.[38] Die blattgoldene Fläche des Mariennimbus, deren filigrane Trassierungen, Punktierungen und Motivpunzen das Licht reflektieren, wird von einer schwarzen Linie begrenzt. In einer kleinen Darstellung des segnenden Christus (Abb. 35), die aufgrund ihres annährend elliptischen

38 Zur terminologischen Unterscheidung von „Kontur" und „Umriss" siehe Kap. 1, S. 90–91. Möglicherweise liegt in der aristotelischen und thomistischen Topologie der Schlüssel zur Interpretation der zahlreichen Vasen, die sich auch bei Fra Angelico nicht selten mittig am unteren Bildrand von Marien- und Verkündigungsdarstellungen finden lassen. (Siehe exemplarisch Abb. 11.) Wenngleich die mit Lilien bestückten Vasen



35. Fra Angelico, *Segnender Christus*, ca. 1417–1435, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 12 cm (Durchmesser). Fondation de France, Paris

Nimbus 2005 noch in die Mitte der 1430er-Jahre datiert wurde,[39] hebt eine ebenfalls schwarze Linie die goldene Form vom Goldgrund ab.[40] Fra Angelico umreißt Orte und konstituiert mit der Darstellung seiner Figuren weder einen unendlichen, noch einen homogenen – oder gar isotropen Raum.

Vormoderne Räume

Eine der vorbehaltlos angenommenen Thesen Panofskys, die besagt, dass die Zentralperspektive[41] die Illusion eines unendlichen, homogenen und isotropen „Systemraums" erzeugen könne, steht somit auf fragilem Fundament. Im

ikonographisch auf die Reinheit und Makellosigkeit Mariens als Körpergefäß für den Gottessohn hinweisen, scheinen die flach umrissenen „Gefäße" im aristotelischen Sinne auf prägnante Weise auch „Orte" an der Schwelle zwischen Bild und Betrachtungsraum zu markieren.

39 Siehe Kanter/Palladino 2005, S. 158.

40 Weitere perspektivisch verkürzte Nimbendarstellungen finden sich in mehreren Bildfeldern von Fra Angelicos *Armadio degli Argenti* sowie in einer kleinen Predellentafel von um 1437, die Teil des Triptychons für San Domenico in Perugia war und sich heute in den Vatikanischen Museen befindet. Die Predellentafel zeigt drei Szenen aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Bari: Während sich Nikolaus' Nimbus in den beiden ersten Szenen (Geburt und Berufung) als kreisrunde Scheibe zeigt (Inv. 40251), ist Nikolaus in der Darstellung der Mitgiftspende von hinten zu sehen; sein Nimbus erscheint als goldene Ellipse (Inv. 40252).

41 Für eine Definition und Abgrenzung der Zentralperspektive zu anderen perspektivischen Darstellungsformen siehe Kap. 2, S. 120–123

folgenden Abschnitt sollen die Gründe für diese Fragilität noch einmal neu zusammengetragen und rekapituliert werden.

Panofsky beginnt seinen Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" mit einem Zitat Albrecht Dürers: „Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet Durchsehung".[42] Erst in der Fußnote ergänzt Panofsky beiläufig, dass der Begriff der Perspektive „nicht von perspicere gleich ‚durchsehen', sondern von perspicere gleich ‚deutlich sehen' abzuleiten sein [dürfte], so daß es auf eine wörtliche Übersetzung des griechischen Terminus οπτική (Optik) hinausliefe."[43] Im zweiten Kapitel konnte diese – Panofsky wohl eher unbehagliche – Vermutung verifiziert und nachgezeichnet werden, wie eng die Perspektive bzw. *perspectiva artificialis* mit der Optik bzw. *perspecitva naturalis* und damit mit der Geometrie zusammengedacht werden muss. Sowohl in den Schriften Albertis als auch in der Verkündigungsdarstellung für San Domenico in Fiesole wurde das geometrische, aber auch das „optische" Erbe perspektivischer Darstellungsverfahren offenkundig.

Panofskys Unbehagen gegenüber der historisch engen Verquickung von Optik und Perspektive findet seine Wurzeln im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. In den Diskursen um die Jahrhundertwende gewann die Optik nicht als Teilbereich der Geometrie, sondern im Kontext der neuen Disziplin der Psychophysiologie immer mehr an Bedeutung.[44] Adolf von Hildebrand beschreibt in *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* im Jahr 1893 jede Formvorstellung als „Facit, welches wir aus dem Vergleich der Erscheinungsweisen gezogen haben, und welches das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert hat. Sie ist also nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt."[45] Auch Daniel-Henry Kahnweiler, der als Galerist von Pablo Picasso um 1920 einige theoretische Schriften über den Kubismus und seine Künstler verfasste,[46] legitimierte das kubistische Anliegen nicht nur kantianisch, sondern auch psychophysiologisch. So wird der „Aggregatraum" zu einem psychophysiologischen Raum der Wahrnehmung. Panofsky stellt den „Aggregatraum" dem perspektivischen „Systemraum" gegenüber und argumentiert, dass „die Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein

42 Panofsky 1998 [1924–1925], S. 664.

43 Ebd. Frank Büttner bestätigt 2019, dass der Begriff der Perspektive zum ersten Mal in einem Aristoteles-Kommentar des Boethius (um 500) auftaucht, und zwar als Übersetzung von οπτική τέχνη. Siehe Büttner 2019. Zum Verhältnis von Optik und Perspektive siehe Kap. 2, S. 126–129.

44 Siehe hierzu exemplarisch die Schriften von Ernst Mach sowie von Ewald Hering.

45 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893, S. 4.

46 Siehe exemplarisch Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920.

mathematischen Raumes […] derjenigen des psychophysiologischen geradezu entgegengesetzt“ ist:[47] Für Panofsky konnte die Zentralperspektive nicht aus der Psychophysiologie bzw. der Optik, sondern nur aus der Geometrie hervorgegangen sein.

Auf diese Weise kreiert Panofsky seine Opposition zwischen „Systemraum“ und „Aggregatraum“ vor dem Hintergrund einer Fehlinterpretation von *perspectiva*, einer Ablösung von Geometrie und Wahrnehmung. Nur deswegen lässt sich der „Raum“ nach Panofsky historisch betrachtet auf fundamental unterschiedliche Arten interpretieren bzw. wahrnehmen, und infolgedessen auch auf unterschiedliche Arten darstellen. Christopher Wood hat in seiner Einleitung zur Erstübersetzung von Panofskys Perspektive-Aufsatz auf die Panofskysche Engführung von Raumwahrnehmung und Raumdarstellung, Weltanschauung und Raumvorstellung aufmerksam gemacht:

> This association of experience in general with the experience of space is the first of two successive links that together connect worldviews to paintings (and to other concrete formulations of thought). The second link in the chain is the relationship between the experience of space and the construction of paintings. […] there is an initial link between „space“ and „world,“ this time accomplished by a chiasmus that crosses the familiar term Weltanschauung with the new term Raumvorstellung.[48]

Unter aristotelischen sowie thomistischen Gesichtspunkten ist es jedoch nicht der Raum, sondern sind es Orte, die materielle Objekte gleichsam definitorisch bestimmen und als sinnlich wahrnehmbare Gegenstände anderen Objekten gegenüber relational „verorten“. Diese entscheidende Differenz zwischen „Raum“ und „Ort“, die sich nur im Zusammendenken von Geometrie und Wahrnehmung aufdecken lässt, bleibt bei Panofsky auf der Strecke. Stattdessen steht die sinnliche Erschließbarkeit des „Raumes“ einem geometrischen Zugang zur Welt oppositionell gegenüber. Nach Panofsky führt eine euklidisch-geometrische „Raumvorstellung“, die den Raum als unendlich, homogen und isotrop versteht, zu perspektivischen Darstellungsformen, während ein psychophysiologischer Zugang zur Welt den „Aggregatraum“ zur Folge hat. Letzterer ermögliche im Bild multiple Objektperspektiven – sei es im Mittelalter oder im Kubismus des 20. Jahrhunderts.

47 Panofsky 1998 [1924–1925], S. 666.
48 Wood 1991, S. 15.

Anhand Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico in Cortona wird nun in zwei Schritten die Validität dieser Opposition herausgefordert und gefragt, was sich aus der Gegenüberstellung zwischen einem geometrischen und einem sinnlichen Zugang zur Welt für die Bildinterpretation gewinnen lässt – und was nicht. So widmet sich der nächste Abschnitt der Frage nach der sinnlichen Erschließbarkeit des konkreten, von Fra Angelico dargestellten Raumes bzw. Ortes, während sich der darauffolgende Abschnitt anhand eines weiteren Beispiels der Frage annimmt, ob sich „die exakt-perspektivische Konstruktion", wie Panofsky formuliert, tatsächlich „grundsätzlich" von der „Struktur des psychophysiologischen Raumes"[49] abstrahieren lässt.

Hineinsehen statt Hineingehen

Kompositorisch orientiert sich der Entwurf der Verkündigungstafel für San Domenico in Cortona an der Tafel für San Domenico in Fiesole, die Gegenstand des zweiten Kapitels war (Abb. 24). Auch für San Domenico in Cortona teilt Fra Angelico das Bildfeld in drei ungleiche Segmente. Während die offene Loggienarchitektur im Vordergrund den Blick auf die Begegnung zwischen Maria und dem Engel freigibt, wird das Schlafgemach der Jungfrau dem Blick durch einen dunkelroten Vorhang entzogen. Im geschlossenen Garten wachsen bunte Blumen und Pflanzen. Ein schmaler Zaun markiert die Schwelle zum paradiesischen Garten Eden, aus dem Eva und Adam vom Erzengel Michael vertrieben werden. Hinter Maria glänzt ein goldenes Ehrentuch, dessen schwarz umrissene Kreise und Ellipsen die Gottesmutter hinterfangen.

Louis Marin hat den dargestellten Ort der Verkündigung auf die Probe gestellt und einen Grundriss des Schauplatzes entworfen, an dem sich Maria und der Engel begegnen (Abb. 36). Nicht nur die Verkündigungstafel für Fiesole, sondern auch Angelicos Tafel für Cortona fordert uns dazu auf, in den malerisch gestifteten Ort der Verkündigung peripatetisch hineinzusehen, und der von Marin skizzierte Grundriss des Schauplatzes der Verkündigung ist hierfür nur ein Beleg. Marin definiert einen neunjochigen Raum, der an zwei Seiten von jeweils drei sowie einer siebten Säule an der Ecke der Loggia getragen wird. Zwei Raumsegmente sind dem Gemach der Maria vorbehalten, während sich die Verkündigung selbst unter dem Sternenhimmel der beiden vorderen, linken Arkaden abspielt. Fra Angelico

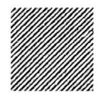
49 Panofsky 1998 [1924–1925], S. 668.

Fra Angelicos *Verkündigung*
des Altars von Cortona im Grundriß

1. Kammer der Jungfrau
2. Bett der Jungfrau
3. Vorhang des Bettes
4. Loggia der Jungfrau
5. Sessel der Jungfrau
6. Der Engel
7. Garten der Jungfrau
8. Palme
9. Obstgarten hinter dem Zaun
10. Leeres, an zwei Seiten geschlossenes »Cubiculum«
11. Zaun
12. Vertreibung aus dem Paradies

AB Fassade der Loggia
AC Linke Seite mit drei offenen Arkaden

——→ metonymische Verschiebung


in der perspektivischen Darstellung verborgene Bereiche

zeige uns somit nur einen Ausschnitt einer von ihm imaginierten Architektur, die sich außerhalb des Bildes fortsetzen ließe: „Welche Szene wäre das ‚Pendant' zur Vertreibung aus dem Paradies, mit der links hinten das Reich des *Gesetzes* beginnt, rechts von der Verkündigung und der Inkarnation, mit der das Reich der *Gnade* beginnt?",[50] fragt Marin und antwortet:

36. Louis Marin, Grundriss von Fra Angelicos *Verkündigung* in Cortona, in: Marin 2004 [1989], S. 210

> Eine Szene, die vielleicht – „mysteriös" – von dem leeren Ort „antizipiert" würde, auf den sich im Hintergrund neben dem Zimmer der Jungfrau die letzte Arkade öffnet und der mit einem blauen, goldbesternten Kreuzgratgewölbe bedeckt ist, der Raum, der im Diskurs unsagbar, als Figur nicht figurabel und an einem Ort unumschreibbar ist, dem des Reichs der Herrlichkeit, „wo wir nicht mehr per speculum et in aenigmate sehen, sondern von Angesicht zu Angesicht" (1. Kor. 13,12), dem „Von Angesicht zu Angesicht" nach dem Tode und am Ende der Zeiten. Es ist dieser „kommende" Raum, auf den die „metonymische" laterale Verschiebung von links nach rechts verweist […].[51]

In seiner Deutung erweitert Marin den typologischen Gehalt der Darstellung um einen eschatologischen Sinn. Marins endzeitliche Interpretation wird dabei maßgeblich durch Annahmen ermöglicht, die sich nur indirekt aus dem Bild selbst ableiten lassen. Welche Indizien veranlassen Marin dazu, eine „metonymische Verschiebung" des Bildausschnittes zu identifizieren?

Aus der Skizze Marins geht hervor, dass der Rundbogen, unter dem sich die Öffnung zur Kammer der Maria befindet, die gleiche Breite habe wie der Abstand zwischen den beiden Säulen im Vordergrund. In der Tafel Angelicos scheint dieser Bogen jedoch entschieden schmaler auszufallen. Der Blendbogen rechts von der Türöffnung, vor dem der Heilige Geist in seiner Aureole über Maria schwebt, hat Marin wohl dazu veranlasst, auch im Vordergrund eine dritte Arkade anzunehmen, die sich jedoch gänzlich dem Blick entzieht und für die es auch sonst keine Hinweise zu geben scheint. Darüber hinaus soll sich laut Marins Skizze ein weiterer Blendbogen hinter dem mit goldener Seide ausgekleideten Holzsessel befinden. Auch dafür gibt es jedoch keine Hinweise. Marin nimmt mit Verweis auf die diagonale Flucht des Plateaus aus Buntmarmor darüber hinaus einen Fluchtpunk an, der sich an der Gartengrenze am linken äußeren

50 Louis Marin, „Über Toskanische Verkündigungen", in: Ders., *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, übers. aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin 2004, S. 167–223, hier S. 211.
51 Ebd.



Bildrand befinden soll.[52] Dass sich der kostbar geschmückte Mariensessel – um nur ein prominentes Bildelement zu nennen – dieses Fluchtpunktes entzieht und einen zweiten Fluchtpunkt deutlich außerhalb der Bildfläche indiziert, scheint Marin nicht davon abzuhalten, in den multiplen Perspektiven Fra Angelicos dennoch einen homogenen Raum zu sehen.

Die Loggia Mariens bleibt uns, den Betrachtenden, bei aller Offenheit ein verschlossener Raum, der seine räumliche Disposition nicht als Grundriss preisgibt.[53] Dennoch lässt sich Marins Eindruck, dass dem gezeigten Bildausschnitt eine Verschiebungsbewegung zugrunde liegt, nicht so leicht von der Hand weisen. Blicken wir für einen Moment zurück auf die Komposition, die Angelico für San Domenico in Fiesole entwickelte (Abb. 24 und 37a), so erstreckt sich der geometrisch konstruierte Bildraum

52 Siehe ebd., S. 208.
53 Für eine theologische Interpretation dieser Beobachtung siehe Kap. 4, S. 218–221.



37a und 37b. Gegenüberstellung von Fra Angelicos Madrider *Verkündigung*, ca. 1425–1426 (Abb. 24), und Fra Angelicos *Verkündigung* in Cortona, ca. 1430–1431 (Abb. 34)

dort – von der Rückwand der dargestellten Loggienarchitektur ausgehend – in den Bildvordergrund.[54] Daraus ergibt sich im linken bzw. mittleren Bildsegment eine Staffelung der Säulen. So zeigen sich die beiden Säulen hinter dem Engel auf der Bildfläche jeweils rechts von der Säule im Vordergrund. Für seine Verkündigungstafel für Cortona vollzieht Fra Angelico nun jedoch einen folgenreichen Standortwechsel (Abb. 37b). Auch in Cortona staffeln sich die Säulen optisch nebeneinander, räumlich jedoch hintereinander: Ausgehend von der Säule ganz im Vordergrund zeigen sich die Säulen, die sich räumlich hinter dem Engel befinden, nicht rechts, sondern links auf der Bildfläche. Angelicos Standortwechsel erzeugt eine Verschiebung des Bildausschnitts, die in der Säulenflucht auf prägnanteste Weise sichtbar wird. Sie drängt den Blick in die Bildtiefe, hinein in das verlorene Paradies.

54 Siehe Kap. 2, S. 149–152.

Rahmenräume

Johannes Grave hat in seiner Studie *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento* auf „Interferenzen zwischen der Bildarchitektur und dem seinerseits architektonischen Rahmen des Bildes" aufmerksam gemacht.[55] In Fra Angelicos Komposition für eine Verkündigungstafel, die sich heute in San Giovanni Valdarno befindet (Abb. 38) und in enger Zusammenarbeit mit Zanobi Strozzi entstand,[56] zeigt sich die mit dem architektonischen Rahmen des Bildes interferierende Bildarchitektur entschieden frontal.

Der Rahmen gliedert die Bildfläche in zwei gleich große Teile, Maria und der Engel begegnen sich in einem viereckigen Raum. Maria sitzt auf einer schmalen Bank, die mit glänzender Goldseide behangen die Jungfrau ehrt und schmückt. Der Engel schaut Maria direkt an, und sie erwidert seinen Blick. Über Maria sendet die Taube des Heiligen Geistes aus einer kreisrunden Aureole goldenes Licht auf die Gottesmutter. Im Hintergrund zeigt sich das abgedunkelte Gemach der Maria. Zweiseitig öffnet sich der viereckige Raum zu jeweils zwei Arkaden, dessen Rundbögen von je einer schmalen Säule getragen werden. Links gibt die Doppelarkade den Blick in den blühenden *hortus conclusus* frei. Ein schmaler Zaun grenzt den Garten der Maria vom nächtlichen Paradiesgarten Eden ab, aus dem Eva und Adam vom Engel Michael vertrieben werden.

Im Vordergrund fällt die Doppelarkade parallel zur Bildfläche mit einem Rahmenwerk zusammen, das jedoch späteren Datums ist.[57] Hinter dem vergoldeten Rahmen sind auf der Mittelachse der Bildtafel Spuren einer weißen Säule mit Kapitell und Sockel sichtbar. Auch am rechten und linken Bildrand bezeugen Fehlstellen und Reparaturen die Versetzung des ursprünglichen Rahmens. Schwarze Komposit-Linien an der Rück- und Seitenwand des viereckigen Raumes weisen zudem darauf hin, dass einst nicht zwei, sondern vier Doppelarkaden die vier Seiten des Raumes gliederten.[58]

55 Grave 2015, S. 167.

56 Laurence Kanter geht davon aus, dass die Tafel fast vollständig von Zanobi Strozzi gemalt wurde (Kanter/Palladino 2005, S. 229 und 241), während Carl B. Strehlke im persönlichen Gespräch die Autorschaft Angelicos weniger in Frage stellt. Aus Vergleichen mit Angelicos anderen *Verkündigungen* und Tafelbildern der 1420er– bis späten 1430er–Jahren sowie dem Vergleich mit Zanobi Strozzis *Verkündigung* in der National Gallery in London (Inv. NG1406) geht m. E. jedoch hervor, dass zumindest die beiden zentralen Figuren des Engels und der Maria samt Gold-Seide-Stoff sowie die Szene im Paradiesgarten (Eva, Adam, Michael) von der Hand Fra Angelicos stammen. Dagegen lassen sich Lilie und Palme, die Platten aus Buntmarmor in den Rück- und Seitenwänden, die Rahmenöffnung zum Gemach der Maria, der rosafarbene Fries sowie die Darstellung des Propheten Jesaja im Zwickel des goldenen Rahmens eher Zanobi Strozzi zuschreiben. Fra Angelico und Zanobi Strozzi waren offenbar gemeinsam für den Gesamtentwurf der Darstellung verantwortlich.

57 Siehe Dillian Gordon, „Zanobi Strozzi's ‚Annunciation' in the National Gallery", in: *The Burlington Magazine*, 140 (1145), 1998, S. 517–524, hier S. 519.

58 Gordon argumentiert für einen Werkprozess in zwei Phasen. Die erste Version der Tafel habe eine gänzlich weiße Arkanden-Architektur gezeigt, wie wir sie aus den Tafeln für Fiesole und Cortona kennen. Siehe ebd., S. 518–520.



38. Zonobi Strozzi und Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1430–1432, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 195 × 158 cm. Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno

Die frontale Darstellung der Architektur eignet sich optimal zur zentralperspektivischen Darstellung. Dennoch liegt der Komposition keine zentralperspektivische Konstruktion zugrunde, die sich auf einen einzigen Fluchtpunkt berufen würde. Ebenso wenig lässt sich dieser in Ambrogio Lorenzettis Verkündigungsdarstellung von 1344 (Abb. 39) nachweisen. Von Panofsky als frühes Beispiel einer perspektivischen Fußbodendarstellung hervorgehoben,[59] wird die Bildfläche von Blattgold dominiert. Auch hier gliedert der nahezu quadratische Rahmen die Bildfläche in zwei gleich große Teile. Die doppelte Arkade des Rahmens, die gleichsam als Architektur den Raum der Verkündigung

59 Siehe Panofsky 1998 [1924–1925], S. 718.



39. Ambrogio Lorenzetti, *Verkündigung*, 1344, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 127 × 120 cm. Pinacoteca Nazionale, Siena

definiert, wird an der Mittelachse wie an den beiden Bildrändern von drei vorstehenden Konsolen getragen. Während sich bei Lorenzetti – wie in Fra Angelicos *Verkündigung* für Cortona – der Wortwechsel zwischen Maria und dem vor ihr niederknienden Engel im Goldgrund vollzieht,[60] schaut die Jungfrau hinauf zur Taube des Heiligen Geistes. Marias Blick richtet sich dabei jedoch ebenso auf die Figur im Zwickel der Arkade, die sich hier – anders als in den *Verkündigungen* Fra Angelicos – nicht als Jesaja, sondern als Gottvater identifizieren lässt, der die

60 Siehe Kap. 4, S. 189–192

Taube des Heiligen Geistes aus dem Jenseits des Bildraums über die Schwelle des Rahmens hinaus zur Jungfrau entsendet.

Doch die Geste Gottvaters, die vom Blick Mariens erwidert wird, markiert nicht die einzige Stelle, an der Bildarchitektur und architektonischer Rahmen ineinandergreifen. Auf der Mittelachse der Tafel mündet die Doppelarkade des Rahmens in einer hervorstehenden Konsole. Unmittelbar darunter zeigt sich jedoch ein ebenfalls goldenes, schlankes Kapitell, das auf einem spiralförmig gedrehten Säulenschaft aufliegt und in den Goldgrund geritzt wurde. Während die Säule samt Sockel und Kapitell dem Bildraum zuzuordnen ist und sich räumlich zwischen dem Engel und Maria befindet, lösen sich in der architektonisch unmöglichen Verbindung von Kapitell und Konsole auch Diesseits und Jenseits, Vorder- und Hintergrund und damit letztlich Figur, Grund und Goldgrund plastisch kontrastierend ineinander auf. Bei Lorenzetti vollzieht sich die Inkarnation in einem multidimensionalen Imaginationsraum, der seine konkrete Gestalt in der Verbindung unterschiedlicher Bildelemente findet; und dazu gehört der perspektivisch fluchtende Schachbrettfußboden ebenso wie die Applikation und Bearbeitung flächendeckendem Blattgold.

Bild und Raumimagination

Im dichotomen Modell Panofskys steht die sinnliche Erschließbarkeit des „Raumes" dem geometrischen Zugang zur Welt oppositionell gegenüber. Bewirkt die psychophysiologische Erfahrung des Raumes nach Panofsky das Akkumulieren unterschiedlicher Objektperspektiven auf der Bildfläche, geht die (Zentral-)Perspektive laut Panofsky notwendigerweise aus dem euklidischen Raum hervor. Daraus ergibt sich eine kausale Verknüpfung zwischen Bild und Raumwahrnehmung. Repräsentationsstrategien zur Darstellung von Räumlichkeit werden durch ihre jeweiligen Raumvorstellungen bedingt – so zeigte die bisherige Analyse. Dabei blieb die Frage, ob sich „die exakt-perspektivische Konstruktion" tatsächlich „grundsätzlich" von der „Struktur des psychophysiologischen Raumes" abstrahieren lässt,[61] noch unbeantwortet.

Der euklidische Raum des Geometers ist ein Imaginationsraum. Drei Dimensionen (Höhe, Länge, Breite) begrenzen und definieren das Volumen, das gleichsam als Körper von Flächen begrenzt wird.[62] In diesem Imaginations-Volumen vollzieht Euklid Operationen zur Konstruktion

61 Siehe Kap. 3, S. 165.
62 Siehe Euklid Elemente, XI, Definition 1–3.

und Alteration weiterer dreidimensionaler Körper, wie Pyramide, Kegel, Prisma, Zylinder, Tetraeder, Oktaeder, Ikosaeder und Dodekaeder.[63] Das elementare Werkzeug, das diesen Operationen zugrunde liegt, ist jedoch weder das Lineal oder der Zirkel, sondern die Imagination.[64] Während Zirkel und Lineal auf der planen Fläche beheimatet sind, vollzieht sich die Konstruktion des Dodekaeders zuerst und zunächst im Bereich der Vorstellung. Damit sei ein fundamentales Problem angesprochen, das der Frage nach dem Verhältnis von Geometrie und Psychophysiologie, Bild und Raumimagination vorausgeht, in der kunsthistorischen Forschung jedoch bislang eher im Rahmen von Diskussionen über das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oder Mimesis und „Abstraktion" verhandelt worden ist.[65] Im Kontext dieser Studie sei dagegen betont, dass jeder Visualisierung des euklidischen Körpers eine wie auch immer geartete Strategie der Adaption dieses Körpers für die zweidimensionale Fläche zugrunde liegt. Im Umkehrschluss gilt dies auch für Visualisierungen des sich nicht imaginativ, sondern sinnlich erschließenden Körpers: Weder apriorische noch aposteriorische Einsichten weisen auf mögliche ihnen vorbehaltene Darstellungsmodi hin. Hinsichtlich vormoderner Bild- und Imaginationspraktiken und -theorien folgt daraus, dass sich das Gesehene und Gedachte, Visonierte wie Geträumte gleichermaßen figurieren lässt. Grundsätzlich lässt sich der euklidische Kegel ebenso perspektivisch darstellen wie der kegelförmige Anschauungsgegenstand.[66]

Wie im zweiten Kapitel gezeigt wurde, verfasst Alberti in *Della Pittura* keine Anleitung zur Visualisierung des euklidischen Imaginationsraums auf der zweidimensionalen Fläche, sondern beschreibt eine Methode, die Maler dazu befähigen soll, Menschen proportional zueinander darzustellen. Von vornherein beschränkt Alberti den Raum der Darstellung auf die zweidimensionale, viereckige Fläche (*quadrangolo*) und beschreibt sämtliche Schritte in Bezug auf diese Fläche. Sein Referenzpunkt ist und bleibt das Bildfeld. Ebenso konstruiert Fra Angelico den Bildraum seiner *Verkündigung* für San Domenico in Fiesole

63 Siehe ebd., Definition 11–28.

64 Roger Bacon zitierend, erklärt Michael Camille: „‚we must understand that vision is not completed in the eyes. […] There must be something sentient besides the eyes, in which vision is completed and of which the eyes are the instruments that give it the visible species.'" Michael Camille, „Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing", in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge et al. 2000, S. 197–223, hier S. 202. Siehe auch Smith 1981.

65 Exemplarisch sei in Bezug auf den vormodernen Kontext und ohne Anspruch auch Vollständigkeit auf Studien von Martin Büchsel, Michael Camille, Mary Carruthers, Beate Fricke, Elina Gertsman, Cynthia Hahn, Jeffrey Hamburger, Tanja Klemm, Klaus Krüger, Aden Kumler, Megan McNamee, Tanja Michalsky, Kathrin Müller, Barbara Schellewald, Gerhard Wolf, Andrea Worm u. a. verwiesen.

66 Marcussen 2009, S. 28, führt aus: „It should in this connection be remembered that the geometry of perspective can be used to depict both real, that is topographic space, as well as fictuous spaces". Siehe Claus-Artur Scheier, „Albertis Narziß und der ‚Cartesianismus' von ‚De pictura'", in: Wolfgang C. Schneider et al. (Hrsg.), *„Videre et videri coincidunt". Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Münster 2011, S. 67–80.

von der Fläche ausgehend – auch wenn er dabei in gänzlich anderer Weise vorgeht und sich keine Parallelen dieses Verfahrens zum Verfahren Albertis ziehen lassen.

Fatal wäre es nun zu schlussfolgern, Angelicos bzw. Albertis Interesse richte sich allein auf die geometrische Struktur der Bildfläche und würde der Visualisierung der sinnlich wahrnehmbaren Welt nur einen nachrangigen Platz einräumen.[67] Hinsichtlich Fra Angelico wurde bereits herausgearbeitet, wie wahrnehmungsbasiert seine Bearbeitung des Blattgoldes, zum Beispiel im Ehrentuch hinter der Madonna, ausfällt.[68] In Analogie dazu liefert Alberti nicht nur einen geometrischen, sondern auch einen empirischen Beleg für sein Verfahren. Zunächst kann der Maler mit einer geraden Linie, die die Vierecke im Fußboden an ihren jeweils gegenüberliegenden Winkeln schneidet, kontrollieren, ob seine Konstruktion gelungen ist.[69] Darüber hinaus empfiehlt Alberti jedoch, mit einem Blick in den Kirchenraum zu verifizieren, ob korrekt gezeichnet wurde: Während die Köpfe der Menschen im Raum alle auf einer Höhe dargestellt sind, befinden sich „die Füße derer, die am weitesten entfernt sind […] auf der Höhe der Knie der Vordersten."[70] Alberti bedient sich, wie an diesem Beispiel wiederum deutlich wird, nicht nur geometrischer, sondern eben auch quasi psychophysiologischer Argumente und verzahnt diese auf produktive Weise.

In seinen Tafelbildern geht Fra Angelico jedoch noch einen Schritt weiter und fordert dazu auf, den mimetischen Raum der Darstellung imaginativ zu überschreiten. In seiner *Verkündigung*, die sich heute im Prado befindet, erweitert Eva mit ihrem Blick den Bildraum bis in den Betrachterraum hinein und lädt uns ein, in die dargestellte Architektur hinein zu sehen (Abb. 24). In seinem Verkündigungsfresko für das Dominikanerkonvent San Marco in Florenz (Abb. 49) lässt er die dargestellte Architektur gleich mit dem Rahmen der Darstellung zusammenfallen und verschmilzt den Bildraum mit seiner Raumimagination zur Darstellung der Verkündigung an Maria.[71]

67 Branko Mitrović hat in seinem Aufsatz „Leon Battista Alberti and the Homogeneity of Space", in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 63 (4), 2004, S. 424–439, zurecht darauf aufmerksam gemacht, dass es absurd wäre anzunehmen, Brunelleschi „could not conceive of a building in homogenous space". Ebd., S. 426. Dies veranlasst ihn allerdings zu der Vermutung, dass James Elkins, Peter Collins u. a. glauben würden, Alberti und Brunelleschi wären nicht in der Lage räumliche Homogenität zu denken, was wiederum der fehlenden Unterscheidung zwischen dem euklidischen Vorstellungsraum (der notwendigerweise homogen ist) und dem (empirischen) Raum der Wahrnehmung geschuldet ist. So lässt sich nicht behaupten, dass „Brunelleschi was not aware that one and the same building could not have different façade lengths when represented in plan and elevation, or that he would not think that something was wrong if a plan were to show a building with one door, whereas two doors would appear in the elevation." Ebd., S. 428.

68 Siehe Kap. 2, S. 146–149.

69 Dominique Raynaud hat anhand einiger Beispiele gezeigt, wie Kontrollverfahren entweder zu konvexen oder zu konkav verlaufenden Linien führen, die Über-Verkürzung bzw. Unter-Verkürzung indizieren. Siehe Raynaud 2016a, S. 41–52.

70 Alberti Della Pittura, S. 97. Siehe Kap. 2, S. 123–126; sowie Roccasecca 2019, insbes. S. 370.

71 Siehe Kap. 4, S. 210–216

Perspektivische Darstellungsmodi wie diese gehen weder unmittelbar aus einem euklidischen Zugang zur Form hervor, noch sind sie alleiniges Resultat empirisch-sinnlicher Raumerschließung.[72] Erst der programmatische Standardisierungsversuch der zentralperspektivischen Darstellungsform im 16. Jahrhundert erkennt die Perspektive als rein geometrisches Verfahren an. Rebecca Zorach hat anhand zahlreicher Dreieckskompositionen der Renaissance gezeigt, welch hoher Stellenwert der geometrischen Form zufiel.[73] Möglicherweise liegt der modernen Privilegierung der Perspektive zunächst weniger ein Bestreben zur illusionistischen Darstellung des Newtonschen „Leerraumes" oder „Freiraumes" zugrunde als die Konsolidierung einer geometrischen Operation, die sich – wie in den folgenden Abschnitten vertiefend erläutert werden soll – nicht mehr, aber auch nicht weniger zur mimetischen Darstellung der Wirklichkeit eignet als andere Darstellungsformen auch.[74]

Imago mortua und *imago viva*

Nicht erst die Moderne hat es sich zur Aufgabe gemacht, gegen die vermeintliche Mangelhaftigkeit der Darstellung des Raumes als Aggregatraum anzuschreiben. Die folgenden Abschnitte rücken zwei Positionen in den Vordergrund, die normativ formulieren, wie sich „Raum" unbeeinflusst von perspektivischen Verfahren darstellen lässt. Während es sich bei der ersten Position um eine quattrocenteske handelt, wurde die zweite etwa um die gleiche Zeit wie Panofskys Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" verfasst.

Nikolaus von Kues geht in seiner Schrift *Idiota de mente* (*Der Laie über den Geist*) im Jahr 1450 – also circa fünfzehn Jahre nach der Niederschrift von Albertis *De Pictura* bzw. *Della Pittura* und zehn Jahre nach *De docta ignorantia*[75] – der Frage nach, „wie man sich die Erschaffung des Geistes im Körper vorstellen müsse".[76] Cusanus antwortet auf

72 In der mittelalterlichen Scholastik lassen sich zahlreiche Beispiele für Versuche finden, die platonische Idee mit dem aristotelischen Empirismus zu vereinen. So sei mit Blick auf den folgenden Abschnitt darauf verwiesen, dass Nikolaus von Kues in seiner Schrift *Idiota de mente* annimmt, dass Mathematisches unabhängig von der sinnlichen Erkenntnis im Geist entsteht, während den im Geist geschaffenen Artefakten und Bildern eine noch absolutere Eigenständigkeit zugesprochen werden kann, da sie ohne den Geist gar nicht erst existierten würden. Siehe Theo van Velthoven, *Gottesschau und menschliche Kreativität. Studien zur Erkenntnislehre des Nikolaus von Kues*, Leiden 1977, S. 135–153; Charles H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Burlington 2014.

73 Siehe Rebecca Zorach, *The Passionate Triangle*, Chicago IL 2011.

74 An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Kollegin Meekyung MacMurdie bedanken, die mir immer wieder kritisch und mit vielen wertvollen Hinweisen in euklidische und nicht-euklidische Imaginationsräume gefolgt ist.

75 Siehe Kap. 3, S. 158–160.

76 Anke Eisenkopf, „Das Bild des Bildes. Zum Begriff des toten und lebendigen Bildes in Idiota de mente", in: Inigo Bocken und Harald Schwaetzer (Hrsg.), *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus. Festgabe für Klaus Reinhardt zum 70. Geburtstag*, Maastricht 2005, S. 49–74, hier S. 49.

diese Frage mit einem Gleichnis, das unmittelbar an das im Rahmen dieses Kapitels diskutierte Verhältnis von Bild und Imagination anknüpft. Denn der 1448 zum Kardinal berufene Philosoph, Theologe und Mathematiker bemüht sich, aristotelisches wie platonisches Gedankengut zu versöhnen[77] und definiert den Geist (*mens humana*) im XIII. Kapitel als „Verknüpfung, die Weisheit und Allmacht in sich enthält, […] gleichsam [als] Wille oder Begehren".[78] In Cusanus' Erläuterung wird sogleich die Identifizierung des Geistes (*mens*) mit dem göttlichen Geist offenkundig: „So ist im vollkommensten Willen Weisheit und Allmacht enthalten, und von einer gewissen Ähnlichkeit her wird er Hauch (*spriritus*) genannt, deshalb, weil es Bewegung ohne Hauch nicht gibt, so daß wir auch das, was beim Wind und überall sonst Bewegung bewirkt, Hauch nennen."[79] Dies erläutert Cusanus an einem Beispiel:

> Durch Bewegung aber bringen alle Künstler hervor, was sie wollen. […] Du weißt, daß unser Geist eine gewisse Kraft ist, die das Bild der genannten göttlichen Kunst darstellt. Daher ist alles, was in der absoluten Kunst in voller Wahrheit enthalten ist, in unserem Geist als dem Bild wahr enthalten. Daher ist der Geist von der Schöpferkunst erschaffen, wie wenn jene Kunst sich selbst erschaffen wollte, aber, da die unendliche Kunst nicht vervielfältigt werden kann, dann ihr Bild entsteht, so wie wenn ein Maler sich selbst malen wollte, und, weil er selbst nicht vervielfältigt werden kann, dann, wenn er sich malt, sein Bild entstünde.[80]

Cusanus erfasst das Bild des schöpferischen Künstlers somit als Ausdruck des göttlichen Schöpfergeistes. In Analogie zum biblischen Verständnis des Menschen als Bild Gottes werden Schöpfer und Künstler dabei parallelisiert.[81] Cusanus geht es darüber hinaus jedoch noch um etwas anderes. Er unterscheidet normativ zwischen zwei unterschiedlichen

77 Siehe ebd., S. 55.

78 Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke in 4 Bänden*, Bd. 2: De coniecturis – Mutmaßungen. Idiota de sapienta – Der Laie über die Weisheit. Idiota de mente – Der Laie über den Geist, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2002, Kap. XIII, S. 111. Siehe auch die Stelle: „Nexus ille in se habens sapientiam et omnipotentiam spiritus est quasi voluntas seu desiderium." Ebd., S. 110.

79 Ebd., S. 111. „Sic in perfectissima voluntate inest sapientia et omnipotentia et a similitudine quadam spiritus dicitur, eo quia motus sine spiritu non est, adeo quod et id, quod in vento motionem facit et in omnibus aliis, spiritum appellemus." Ebd., S. 110. Siehe auch Kap. 4, S. 194–200.

80 Ebd., S. 111 und 113. „Per motum autem omnes artifices efficiunt quod volunt. […] Nosti mentem nostram vim quandam esse habens imaginem artis divinae iam dictae. Unde omnia, quae absolutae arti verissime insunt, menti nostrae vere ut imagini insunt. Unde mens est creata ab arte creatrice, quasi ars illa se ipsam creare vellet et, quia immultiplicabilis est infinita ars, quod tunc eius surgat 10 imago, sicut si pictor se ipsum depingere vellet et, quia ipse non est multiplicabilis, tunc se depingendo oriretur eius imago." Ebd., S. 110 und 112.

81 Siehe Karsten Harries, „On the Power and Poverty of Perspective. Cusanus and Alberti", in: Peter J. Casarella (Hrsg.), *Cusanus. The Legacy of Learned Ignorance*, Washington D. C. 2006, S. 105–126, hier S. 115. Zum Verhältnis von Künstler und Schöpfer siehe weiterführend: Beate Fricke, „Artifex and Opifex – The Medieval Artist", in: Conrad Rudolph (Hrsg.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, (Wiley Blackwell Companions to Art History, Bd. 14), 2. Aufl., Hoboken 2019.

Arten von Bildern,[82] wobei der Mensch als Bild bzw. Abbild Gottes stets mitgedacht wird:

> Wenn ein noch so vollkommenes Bild nicht vollkommener und seinem Vorbild ähnlicher sein kann, ist es niemals so vollkommen wie ein beliebiges unvollkommenes Bild, das das Vermögen hat, sich immer mehr und mehr ohne Begrenzung dem unerreichbaren Vorbild gleichzugestalten. Hierin ahmt es nämlich die Unendlichkeit in der Weise des Bildes, wie es kann, nach. Das ist so, wie wenn ein Maler zwei Bilder malte, von denen das eine, tote, ihm in Wirklichkeit ähnlicher schiene, das andere aber, das weniger ähnliche, lebendig wäre, nämlich ein solches, das, durch seinen Gegenstand in Bewegung gesetzt, sich selbst immer gleichförmiger machen könnte. Niemand zweifelt daran, daß das zweite vollkommener ist, weil es gleichsam die Malerkunst mehr nachahmt.[83]

Fast könne man meinen, im letzten Satz dieses Zitates ein Echo von Albertis Forderung zu hören, den Glanz des Goldes mit den Mitteln der Farbe und nicht durch die Applikation von Blattgold darzustellen, da „der Künstler größere Bewunderung und größeres Lob durch die Verwendung von Farben" erringen würde.[84] In diesem Zusammenhang ist jedoch entscheidender, dass Cusanus sich normativ gegen eine wirklichkeitstreue Wiedergabe ausspricht. Denn das Bild, das dem Maler „in Wirklichkeit ähnlicher" wäre, wirke „tot; das andere, weniger ähnliche, aber lebendig."

Nikolaus von Kues spricht – ebenso wenig wie Alberti – von „Perspektive" und hat obendrein, wenn auch kein konkretes Porträtbild, dann doch den Menschen als Bild und Abbild, als „Bild der Einfaltung (*complicatio*)" und nicht als „Ausfaltung (*explicatio*) des Urbildes"[85] vor Augen. So reflektieren seine Ausführungen zunächst, in welchem Spannungsverhältnis sich Bestrebungen zur „wirklichkeitsähnlichen" Darstellung im

82 Eisenkopf definiert das Bild bei Cusanus treffend als „ein Miteinander von Geistigem und Sinnlichen [sic] […], dessen Ziel und Priorität jedoch in der Aufdeckung des geistigen Sinngehaltes liegt, der durchaus der Bestimmung des Menschen als Zusammengesetzten von Geist und Körper korrespondiert." Eisenkopf 2005, S. 65.

83 Nikolaus von Kues Idiota De Mente, Kap. XIII, S. 113. „Et quia imago numquam quantumcumque perfecta, si perfectior et conformior esse nequit exemplari, adeo perfecta est sicut quaecumque imperfecta imago, quae potentiam habet se semper plus et plus sine limitatione inaccessibili exemplari conformandi – in hoc enim infinitatem imaginis modo quo potest imitatur, quasi si pictor duas imagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, quae se ipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset, nemo haesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem". Ebd., S. 112. Für eine weiterführende Kontextualisierung und Kritik dieses vielschichtigen Zitats sei auf die Studie von Anke Eisenkopf verwiesen: Eisenkopf 2005.

84 Siehe Kap. 1, S. 95–101. Karsten Harries vermutet, dass Cusanus Albertis Schrift *De Pictura* gekannt habe, bevor er *De Docta Ignorantia* (ca. 1440) verfasste, und sieht im Denken von Alberti und Cusanus (wie beispielsweise auch Charles Trinkaus) eine Reihe von Parallelen. Harries bezeichnet Albertis Methode zur proportionalen Darstellung jedoch von vornherein als eine „theory of perspective" (Harries 2006, S. 106 und 108) und verknüpft diese u. a. mit Cusanus' Unendlichkeitsbegriff sowie einem sich im Quattrocento herausbildenden Subjektbegriff (siehe Kap. 4). Dass sich bei Alberti jedoch bereits eine Perspektivtheorie finden ließe, erscheint im Lichte dieser Studie – wie bereits erläutert wurde – eher fragwürdig.

85 Eisenkopf 2005, S. 53.

Quattrocento bewegten. Darüber hinaus werfen sie die Frage auf, ob Cusanus Methoden zur perspektivischen Darstellung als geeignete Methoden zur Produktion eines lebendigen Bildes (*imago viva*) bewertet hätte.

Umgekehrte Perspektiven

Für Pavel Florensky (1882–1937) gilt eindeutig, dass die Zentralperspektive nur tote Bilder hervorbringen kann. Der Philosoph, Theologe und Mathematiker versichert in seiner Schrift *Die umgekehrte Perspektive* um 1920 bereits im dritten Absatz, dass „der Betrachter mit großer Bestimmtheit auf derjenigen Ikone die größte künstlerische Überlegenheit finden [wird], auf welcher auch die perspektivischen Regelverletzungen am größten sind."[86]

Kunsthistoriographisch betrachtet bezeichnet der Begriff der „umgekehrten Perspektive" eine Darstellungsform, die als solche zunächst in Ikonen identifiziert wurde und seit Ende des 19. Jahrhunderts zur Analyse der für die Ikone typischen Repräsentationsmodi angewendet wurde.[87] Die Frage, *wie* sich die „umgekehrte Perspektive" von westlichen perspektivischen Darstellungsformen unterscheidet, wurde dabei zur Quelle zahlreicher Missverständnisse. Während einerseits argumentiert wurde, die „umgekehrte Perspektive" würde keinen Fluchtpunkt auf der Bildfläche annehmen, sondern von einem Fluchtpunkt *vor* dem Bild ausgehen, wurde von anderer Seite betont, die Ikone würde den Augpunkt in den dargestellten Bildraum verlagern und aus diesem Grund den Fluchtpunkt vor das Bild positionieren. Damit ließe sich die Ikone als Umkehrung des Albertischen „offenen Fensters" verstehen: Nicht der Betrachtende würde durch bzw. mit dem Bild die Realität eben dieses Bildes erblicken, sondern der oder die dargestellte Heilige würde den Betrachtenden aus der jenseitigen Realität des Bildes (der Ikone) anblicken.
Dabei lässt sich aus Analysen der Ikonen selbst schnell die Einsicht gewinnen, dass sich der Bildtypus der Ikone ebenso wenig an perspektivischen Dogmen orientiert, wie der Bildtypus des Altarbildes im Quattrocento. Nicht nur „die Perspektive", sondern auch „die umgekehrte Perspektive" muss als Begriff notwendigerweise unpräzise bleiben, da sie

86 Pavel A. Florensky und André Sikojev, *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*, übers. aus dem Russischen von André Sikojev, München 1989, S. 8.

87 Siehe Kurt Wolmar Nyberg, *Omvänt perspektiv i bildkonst och kontrovers. En kritisk begreppshistoria från det gångna seklet*, Uppsala 2001; Clemena Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God. With a Preface by Martin Kemp*, Farnham/Burlington VT 2010; Clemena Antonova, „On the Problem of ‚Reverse Perspective'. Definitions East and West", in: *Leonardo*, 43 (5), 2010, S. 464–469; Charles Lock, „What is Reverse Perspective and who is Oskar Wulff?", in: *Sobornost/Eastern Christian Review*, 33 (1), 2011, S. 60–89.

sich nicht als determinatives Prinzip zur Darstellung von Menschen und Gegenständen identifizieren lässt und in ihrer fragmentierten Anwendung *per se* keinen wie auch immer gearteten „Systemraum", „Leeraum" oder „Freiraum" generiert oder hervorbringt.

Ebenso wenig wie sich „der Fluchtpunkt" auf der Bildfläche des Altarbildes akkurat identifizieren lässt, verweisen Punkte und Linien in Ikonen auf einen einzigen Fluchtpunkt vor dem Bild. Für Pavel Florenskys Text ist die Überschrift *Die umgekehrte Perspektive* entsprechend irreführend: Argumentiert er darin doch vehement für die Vielfältigkeit unterschiedlichster Objektperspektiven und Darstellungsmodi[88] und nicht für eine starre „Umkehrung" tradierter westlicher perspektivischer Darstellungsformen. Denn auf die Vielfältigkeit perspektivischer Darstellungsmodi als Ausdruck einer „umgekehrten Perspektive" im Kontext byzantinischer Kunst hatte bereits Oskar Wulff (1864–1946) in seinem Aufsatz „Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht" aus dem Jahr 1907 hingewiesen. Der in Sankt Petersburg ausgebildete Kunsthistoriker verweist nicht explizit auf den Bildtypus der Ikone, überträgt aber die für die Ikone identifizierten multiplen Objekt- oder Anschauungsperspektiven auf die westliche Kunst und wendet sie auf zahlreiche Beispiele aus den Jahrhunderten zwischen der Spätantike und der Hochrenaissance an. Kurt Wolmar Nyberg konnte nachweisen, dass es Wulff war, der den Begriff der „umgekehrten Perspektive" aus dem Russischen ins Deutsche übertrug.[89]

Wulff sieht – wie später auch Panofsky – eine Interdependenz von Raumvorstellung und Raumdarstellung, oder „Raumphantasie" und der „objektiv berechtigten optischen Anschauung" und argumentiert, dass „die wahre Bedeutung einer Darstellungsform erst durch die psychologische Analyse enträtselt"[90] werden könne. Er verweist dabei auf Wilhelm Wundts 1905 erschienene *Völkerpsychologie* und resümiert: „Wiederholt drängten sich uns im Verfolg der Entwicklung die Wechselwirkungen auf, die sich zwischen der inneren Anschauung des Künstlers und den realen Erzeugnissen des Kunstschaffens abspielen."[91]

Die „umgekehrte Perspektive" sowie die „Niedersicht" (Vogelperspektive) beschreiben je spezifische Strategien räumlicher Repräsentation, die ihre Berechtigung in ihren historisch

88 „Als eine unmittelbare Verfahrensanwendung der umgekehrten Perspektive muß auch der Polyzentrismus auf Ikonen bezeichnet werden". Florensky 1989 [1920], S. 10. Siehe Antonova 2010a, S. 169.
89 Siehe Nyberg 2001; Lock 2011.
90 Oskar Wulff, „Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance", in: Heinrich Weizsäcker et al. (Hrsg.), *Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Leipzig 1907, S. 1–40, hier S. 33.
91 Ebd.

bedingten Raumvorstellungen finden. Bei Wulff findet sich – wie bei Riegl – jedoch dezidiert keine Privilegierung bestimmter Darstellungsformen oder gar bestimmter Perspektiven, auch wenn sich schwer über die Tatsache hinwegsehen lässt, dass sein Aufsatz im gleichen Jahr erschien, in dem Picasso seine *Demoiselles d'Avignon* malte. So erkannte Wulff die Vielfältigkeit der räumlichen Darstellungsmodi in der Vormoderne wie kaum einer vor ihm.

Zurück zur Einfalt?

Im Gegensatz zu Wulff fällt Pavel Florensky ein klares ästhetisches Urteil über die Zentralperspektive und zieht daraus eine normative Konsequenz für die Ikone. Während Wulff – um mit James Elkins zu sprechen – die Poetik der Perspektiven explizit herausstellt,[92] verweist Florensky auf die Einfalt der Zentralperspektive:

> Sie ist […] ein sehr begrenztes und enges Verfahren, welches von einer Unzahl eingrenzender Bedingungen umrankt wird, durch welche ihre Möglichkeiten und Anwendungsgrenzen festgelegt werden. Um diejenige Lebensorientierung zu verstehen, aus der so zwangsläufig auch die Linearperspektive in den darstellenden Künsten hervorging, gilt es zuerst die Voraussetzungen zu ordnen, von welchen der Künstler-Perspektivist bei jedem seiner Bleistiftbewegungen stillschweigend ausgeht.[93]

Daraufhin trägt Florensky sechs „stillschweigende" Voraussetzungen zusammen:

> Erstens der Glauben, daß der Raum der realen Welt der euklidische Raum ist. Ein isotroper, homogener, unendlicher und grenzenloser Raum bar aller Krümmungen und sodann dreidimensional. […]
>
> Zweitens meint er […], daß inmitten der bei Euklid noch absolut gleichgestellten Punkten des unendlichen Raumes ein außerordentlicher, einzigartiger und absolutistischer Punkt [existiere], dessen einzige herausragende Eigenschaft darin besteht, daß er den Aufenthaltsort des Künstlers selbst ausmacht; […]
>
> Drittens stellt sich uns dieser auf seinem „Standpunkt" ruhende Herrscher und Gesetzgeber – als einäugig, als Zyklop dar, denn das zweite Auge, mit dem ersten wetteifernd,

92 Siehe Elkins 1994.
93 Florensky 1989 [1920], S. 66.

würde die Einheitlichkeit und folglich die Absolutheit dieses Standpunktes zerstören. […]

Viertens wird der oben genannte Gesetzgeber als ein auf immer und ewig an seinen Thron Gefesselter gedacht. Wenn er seinen absolutistischen Platz verlassen oder sich auch nur bewegen würde, so fiele die gesamte Einheitlichkeit der Perspektive sofort zusammen. […]

Fünftens: die ganze Welt wird als vollkommen unbeweglich und in Gänze unveränderlich gedacht. […] Diese Welt ist – nicht nur tot oder von einem ewigen Schlaf befallen – sondern stets ein und dasselbe und in seiner Unbeweglichkeit erfrorene Bild.

Sechstens werden alle psychophysiologischen Prozesse des Sehens ignoriert.[94]

Angesichts dieses Zitats drängt sich die Frage auf, ob die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts einen ganz anderen Verlauf hätte nehmen können, wenn nicht Panofskys „Perspektive als ‚symbolische Form'", sondern Florenskys *Die umgekehrte Perspektive* rezipiert worden wäre und außer Frage stünde, ob und inwiefern die Perspektive auf privilegierte Weise für sich einen Bezug zur Wirklichkeit beanspruchen kann.[95] Florensky konkludiert jedenfalls: „Und folglich wird für die Malerei und für die gesamte darstellende Kunst im allgemeinen […] ein abschließendes Urteil gesprochen werden müssen: *der Naturalismus ist ein für allemal eine Unmöglichkeit!*"[96]

Damit ist Florenskys Text ein politisches Pamphlet, eine Stellungnahme zugunsten der Ikone. Denn die Darstellungsmodi der Ikone werden nicht nur ästhetisch und psychophysiologisch, sondern auch theologisch legitimiert und priorisiert:

Die Befreiung von der Perspektive bzw. die ursprüngliche Nichtanerkennung

94 Ebd., S. 66–68. Siehe Antonova 2010a, S. 32–37.

95 Der Frage, welche Umstände dafür verantwortliche waren, dass nicht Florenskys, sondern Panofskys Text zu einem der meistdiskutierten Texte der deutschsprachigen Kunstgeschichte wurde, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht genauer nachgegangen werden. Dennoch sei angemerkt, dass beide Aufsätze aus prominent platzierten Vorträgen hervorgingen, die Untersuchungen selbst jedoch zunächst im Schatten der Aufmerksamkeit blieben – oder, im Falle von Florensky, gar nicht erst publiziert wurden. Während dieser seinen ca. 80-seitigen Text bereits 1920 und damit nur wenige Monate nach seinem Vortrag fertiggestellt hatte, kam es erst dreißig Jahre nach Florenskys Ermordung 1937 im Jahr 1967 zu einer Erstpublikation. Dagegen wies Panofsky, der 1931 eine Gastprofessur im New Yorker Exil antrat, die englische Übersetzung seiner ca. 100 Seiten zu Lebzeiten selbst zurück. Erst 1991 sollte sich Christopher Wood der Aufgabe einer Übersetzung annehmen, was eine verhältnismäßig späte Rezeption der Schrift im englischsprachigen Raum bedingte. Für beide Texte lässt sich dennoch nachweisen, dass ihre Thesen und Inhalte lange vor deren Publikation kursierten. Florenskys Vortrag stieß 1920 auf reges Interesse, wobei eine öffentliche wissenschaftliche Diskussion seines Beitrags aus politischen Gründen verhindert wurde. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass Panofsky von den Ideen Florenskys am Beginn der 1920er-Jahre etwas mitbekam, wie Panofskys Text an einigen einschlägigen Stellen doch stark vermuten lässt. Siehe Lock 2011.

96 Florensky 1989 [1920], S. 62 [Hervorhebg. im Orig.].

> ihrer Macht – die für den Subjektivismus und Illusionismus […] charakteristisch ist – vollzieht sich um einer religiösen Objektivität und transpersonalen Metaphysik willen. Denn wenn andererseits die religiöse Stabilität des Weltverständnisses und die heilige Metaphysik des allgemeinen Bewußtseins eines Volkes sich zu rein individualistischen Betrachtungen Einzelner von vereinzelten Standpunkten aus zersetzt – dann stoßen wir auch auf die für ein uneinheitliches Bewußtsein charakteristische Zentralperspektive.[97]

Florenskys normative Engführung der Zentralperspektive als Säkularisierungs- bzw. Individualisierungs- oder auch Subjektivierungsmoment führt uns nun weg von der Frage nach dem Verhältnis von Bild und Imagination, und hin zu der neuen Frage nach den metaphysischen oder auch metaphorischen Implikationen der Perspektive – und des Goldgrundes. Abschließend sollen jedoch flächendeckende Blattgoldapplikationen, die sich in diesem Kapitel wiederum als vielseitige Bildelemente erwiesen haben, noch einmal perspektivischen Darstellungsmodi gegenübergestellt werden.

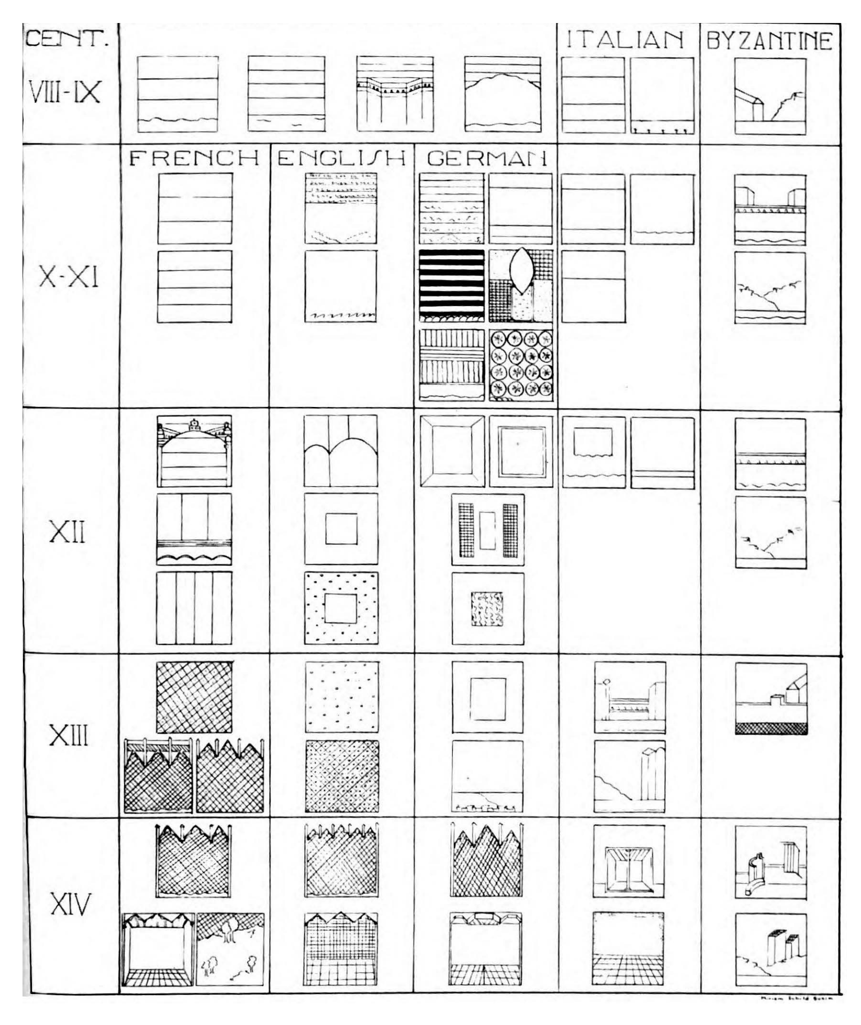
Perspektive und Goldgrund

In Panofskys Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" steht der Goldgrund der Perspektive als Antithese diametral gegenüber. Obwohl Panofsky auf Ambrogio Lorenzettis Verkündigungsdarstellung von 1344 Bezug nimmt (Abb. 39), kommt seine Besprechung des Bildes ohne Verweis auf den prominenten Goldgrund aus. Panofsky instrumentalisiert die *Verkündigung* Lorenzettis als Grenzstein in seiner Entwicklungsgeschichte, die den Weg des Bildes hin zu immer „wirklichkeitstreueren" Darstellungsformen beschreibt. Dabei lässt sich am Beispiel Lorenzettis – wie auch anhand von Fra Angelicos Verkündigungsdarstellungen – zeigen, dass sich flächendeckende Blattgoldapplikationen und perspektivische Darstellungsmodi nicht ausschließen,[98] sondern im Gegenteil in besonderer Weise sichtbar werden lassen, dass „jedes Kunstwerk ohne Ausnahme", wie Alois Riegl formuliert, die „naturalistische Seite und die idealistische Seite […] in sich vereinigt".[99]

Als Riegl schrieb, dass „[j]eder Kunststil eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts Anderem [strebt], aber

97 Ebd., S. 16. „Sobald der bedingungslose Theozentrismus suspekt geworden war und neben der Musik der Sphären die Musik der Erde erklang […], nahm auch das Bestreben seinen Anfang, an der Stelle einer inzwischen getrübten und vernebelten Realität – das Ähnliche und das Trugbild zu setzen und an die Stelle der Theurgie eine illusionistische Kunst bzw. an die Stelle göttlicher Handlungen – das Theater." Ebd., S. 35.
98 Siehe hierzu ausführlicher Kap. 6, insbes. den Abschnitt „Goldgrund und Perspektive" auf S. 287–289.
99 Riegl 1901a, S. 212. Siehe den Abschnitt „Idealer Raumgrund (1901)" in den „Prolegomena".

40. Miriam Schild Bunim, Schema zur Darstellung von Hintergründen vom 8. bis zum 14. Jahrhundert, in: Schild Bunim 1940, S. 249



jeder eben seine eigene Auffassung von der Natur [hat]“, war er sich offenbar nicht nur darüber im Klaren, dass „*der Naturalismus ein für allemal eine Unmöglichkeit* [*ist*]“[100], sondern auch, dass jede Auffassung von „Natur“ im Bild erst auf der zweidimensional gedachten Fläche sichtbar wird. So passierte Erwin Panofsky das, wovor Riegl gewarnt hatte: Er gründete den „‚Naturalismus‘ auf die Beschaffenheit des Motives“,[101] verstand den Goldgrund als Motiv und konnte nicht anders, als ihn der Perspektive oppositionell gegenüberzustellen. Riegl fährt fort: „Es verräth sich darin die wie es scheint unausrottbare Verwechslung der Geschichte der bildenden Kunst mit

100 Florensky 1989 [1920], S. 62.
101 Riegl 1901a, S. 212.

der Ikonographie, während doch die bildende Kunst es nicht mit dem „Was", sondern mit dem „Wie" der Erscheinung zu thun hat."[102]

Eine heute in Vergessenheit geratene Studie, die auch hinsichtlich der Frage nach der Darstellung des Räumlichen in der Vormoderne diesem Prinzip radikal gefolgt ist und sich sowohl der Perspektive als auch dem Goldgrund kunsthistorisch angenommen hat, ist die Dissertation *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective* von Miriam Schild Bunim aus dem Jahr 1940. Die Autorin beginnt ihr Buch mit dem Satz: „For a long time it was thought that one of the essential functions of painting was the imitation of nature".[103] Sie kündigt an: „My purpose is to present the development of space in the medieval period as a whole".[104] Wenngleich Schild Bunim in ihrer Arbeit eine teleologische Genealogie der Raumdarstellungen skizziert, die in der Renaissanceperspektive ihren Abschluss findet und zahlreiche Probleme aufweist,[105] stellt sie für die Zeit bis um 1400 doch heraus: „The degree on which the elements depend on perspective structure varies with the type of representation […] "[106] Die perspektivische Darstellungsform ist nach Schild Bunim somit kein geschlossenes System. Die absolute Distinktion zwischen Figur und Grund voraussetzend, gibt sie im Appendix ihres Buches dennoch einen tabellarischen Überblick über die „Hintergründe" des Tafelbildes vom 8. bis zum 14. Jahrhundert (Abb. 40). Entleert und unwegsam wirken die konstruierten Bildgründe, die nun als Stuben und Kammern kaum noch auf jene Bilder verweisen, aus denen sie hervorgegangen sind. Auch der Goldgrund, den sie als leere, weiße Fläche oder auch als diagonal schraffierte Rückwand darstellt, zeigt sich als hohle Fläche – und als blinder Fleck. Wiederum wird der Goldgrund zu einem Imaginationsraum, dann zu einem Schema, zu einem Schatten in Schwarz und Weiß. Fra Angelico kommt bei Schild Bunim nicht vor und entsprechend diente ihr das entleerte Tabernakel, das wohl einst am Hochaltar von San Domenico in Fiesole sichtbar war[107] und sich heute – kaum beachtet – in der Eremitage in Sankt Petersburg befindet (Abb. 41), bemerkenswerterweise nicht einmal als Denkanstoß.

102 Ebd.
103 Schild Bunim 1940, S. 3.
104 Ebd., S. vii.
105 Ebd., S. 179–180: „Between the ambient medium of Roman painting and the theoretically measurable planes of the Renaissance lies the medieval period. Its first contribution was to transform the picture plane into a material and substantial pictorial surface which has an independent existence apart from the figures and objects and then to divide this positive and active pictorial agent into the essential planes of tridimensional space upon which the Renaissance could elaborate with the aid of a systematic method of perspective that preserves the substantial quality of this space."
106 Ebd., S. 176.
107 Zu Provenienz und Zuschreibung siehe Spike 1997, S. 202. Siehe ferner zum Hochalter von San Domenico in Fiesole Kap. 5, S. 240–247 und Abb. 53.



41. Fra Angelico, Tabernakel von San Domenico in Fiesole, ca. 1420–1430, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 65 × 32,5 cm. Eremitage, Sankt Petersburg



4
Zeit

Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1438–1443, Detail Abb. 46

Wie fundamental moderne Raumvorstellungen den Blick auf Darstellungsformen des Quattrocento dominiert haben, konnte in den Analysen des zweiten und dritten Kapitels gezeigt werden. Im Zentrum stand dabei das Verhältnis von Bild, Imagination und Raum. Das vierte Kapitel rückt nun das Verhältnis zwischen Bild, Zeit und Anschauung in den Fokus der Untersuchung. Das 20. Jahrhundert erkannte im Augpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion *vor* dem Bild das moderne Subjekt und sah in seinem Pendant des Fluchtpunktes *im* Bild nichts weniger als eine Repräsentation der Unendlichkeit. Im folgenden Kapitel werden Unendlichkeit und Ewigkeit unterschieden, um eine neue Antwort auf die alte Frage zu finden, warum sich Darstellungen der Verkündigung an Maria besonders für perspektivische Darstellungsformen eigneten.

Ave Gratia Plena

Das Ereignis der Verkündigung an Maria wird in den vier biblischen Evangelien lediglich bei Lukas beschrieben,[1] und bietet nur wenig Stoff zur bildlichen Darstellung, da der Evangelientext (Lk 1,26–38) überwiegend aus einem Dialog besteht. Allein die ersten zweieinhalb Verse skizzieren wenige situative Details: „In mense autem sexto missus est angelus Gabrihel a Deo in civitatem Galilaeae cui nomen Nazareth | ad virginem desponsatam viro cui nomen erat Ioseph de domo David et nomen virginis Maria | et ingressus angelus ad eam dixit".[2] Maria weilt also in Nazareth, einer Stadt in Galiläa. Plötzlich ist ein Engel zu ihr hineingekommen, woraus hervorgeht, dass Maria sich in einem Innenraum befindet. Lukas fährt dialogisch fort, Engel und Maria äußern sich in direkter Rede:

1 Matthäus berichtet von der Verkündigung an Maria im Kontext der Verkündigung an Joseph: „Als er noch so dachte, siehe, da erschien ihm ein Engel des Herrn im Traum und sprach: Joseph, du Sohn Davids, fürchte dich nicht, Maria, deine Frau, zu dir zu nehmen; denn was sie empfangen hat, das ist von dem Heiligen Geist. | Und sie wird einen Sohn gebären, dem sollst du den Namen Jesus geben, denn er wird sein Volk retten von ihren Sünden. | Das ist aber alles geschehen, auf dass erfüllt würde, was der Herr durch den Propheten gesagt hat, der da spricht (Jesaja 7,14): | ‚Siehe, eine Jungfrau wird schwanger sein und einen Sohn gebären, und sie werden ihm den Namen Immanuel geben', das heißt übersetzt: Gott mit uns. | Als nun Joseph vom Schlaf erwachte, tat er, wie ihm der Engel des Herrn befohlen hatte, und nahm seine Frau zu sich. | Und er erkannte sie nicht, bis sie einen Sohn gebar; und er gab ihm den Namen Jesus." Mt 1,20–25. Auf folgenden Wortlaut verweist Matthäus bei Jesaja: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel." Jes 7,14.

2 „Und im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott gesandt in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth, | zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Mann mit Namen Joseph vom Hause David; und die Jungfrau hieß Maria. | Und der Engel kam zu ihr hinein und sprach: […]". Lk 1,26–27.

https://doi.org/10.1515/9783422800533-006

Ave gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus | quae cum vidisset turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio | et ait angelus ei ne timeas Maria invenisti enim gratiam apud Deum | ecce concipies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Iesum | hic erit magnus et Filius Altissimi vocabitur et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius | et regnabit in domo Iacob in aeternum et regni eius non erit finis | dixit autem Maria ad angelum quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco | et respondens angelus dixit ei Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi ideoque et quod nascetur sanctum vocabitur Filius Dei | et ecce Elisabeth cognata tua et ipsa concepit filium in senecta sua et hic mensis est sextus illi quae vocatur sterilis | quia non erit inpossibile apud Deum omne verbum | dixit autem Maria ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum et discessit ab illa angelus.[3]

„Ave“ ist das erste Wort, das der Engel an Maria richtet; ein Palindrom des Namens „Eva“. Ernst Guldan hat herausgearbeitet, dass die antithetische Parallelisierung von Eva und Maria spätestens Mitte des 2. Jahrhunderts erstmals in expliziter Weise schriftlich formuliert worden war,[4] und sich Mitte des 4. Jahrhunderts bereits zu einem Topos verfestigt hatte.[5] Aus dem weit verbreiteten und seit dem 9. Jahrhundert schriftlich bezeugten Vesperhymnus stammt der vermutlich erste Hinweis auf die Wendung des Namens „Eva“ in das Grußwort „Ave“: „Ave maris stella | Dei mater alma | atque semper virgo | felix caeli porta. Sumens illud Ave | Gabrielis ore | funda nos in pace | mutans Evae nomen.“[6]

Im Florenz des 15. Jahrhunderts waren Verkündigung und Inkarnation eng mit Liturgie und Leben verwoben.

3 „Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir | Sie aber erschrak über die Rede und dachte: Welch ein Gruß ist das? | Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria! Du hast Gnade bei Gott gefunden. | Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, dem sollst du den Namen Jesus geben. | Der wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden; und Gott der Herr wird ihm den Thron seines Vaters David geben, | und er wird König sein über das Haus Jakob in Ewigkeit, und sein Reich wird kein Ende haben. | Da sprach Maria zu dem Engel: Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Manne weiß? | Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren wird, Gottes Sohn genannt werden. | Und siehe, Elisabeth, deine Verwandte, ist auch schwanger mit einem Sohn, in ihrem Alter, und ist jetzt im sechsten Monat, sie, von der man sagt, dass sie unfruchtbar sei. | Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. | Maria aber sprach: Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr.“ Lk 1, 28–38.

4 So erklärt Justin (100–165), dass Jesus „durch die Jungfrau Menschen geworden ist, damit der Ungehorsam, der von der Schlange ausging, auf demselben Wege sein Ende finde, auf dem er seinen Ursprung genommen. Denn als Jungfrau und Unversehrte empfing Eva das Wort von der Schlange und gebar Ungehorsam und Tod. Maria aber, die Jungfrau, empfing Glauben und Freude, als ihr der Engel Gabriel die frohe Botschaft brachte. […] Und sie antwortete: ‚Mir geschehe nach deinem Wort‘.“ Justin, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, zit. nach Guldan 1966, S. 27–28.

5 Ebd., S. 28.

6 „Sei gegrüßt, Stern des Meeres | erhabene Mutter Gottes | und stets Jungfrau | glückliches Himmelstor. | Die du das Ave nahmst | aus Gabriels Mund | verankere uns im Frieden | die du Evas Namen ändertest.“

7 Siehe Orville K. Larson, „Bishop Abraham of Souzdal’s Description of Sacre Rappresentazioni“, in: *Educational Theatre Journal*, 9 (3), 1957, S. 208–213; Liebrich 1997, S. 44; Sophie Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle. Une histoire sociale des formes*, (Études italiennes), Paris 2011, S. 153–163; Jacqueline E. Jung, „Moving Pictures on the Gothic choir screen“, in: Spike Bucklow et al. (Hrsg.), *The Art and Science of the Church Screen in Medieval Europe. Making, Meaning, Preserving*, Woodbridge 2017, S. 176–194.

8 Nicht nur die schriftlichen Quellen selbst, sondern auch zahlreiche Bilder können die weite Verbreitung dieser Texte

So begann das Kalenderjahr nicht am 1. Januar, sondern am 25. März, neun Monate vor Christi Geburt und damit am Tag der Verkündigung an Maria. Aufwendige *sacre rappresentazione* schmückten den heiligen Dialog aus zu einem multimedialen Spektakel, wie Abraham de Souzdal in seinem berühmt gewordenen Erlebnisbericht von 1439 schildert.[7] Darüber hinaus paraphrasierten, erweiterten und ergänzten apokryphe Texte und Textkommentare, Legenden und Lyriken, Dichtungen und Visionen den Evangelientext des Lukas.[8] Für die Ikonographie der Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos sind diese Kontextualisierungen jedoch nur bedingt relevant, entscheidet sich Angelico doch für wenige markante Bildelemente, die dem biblischen Evangelientext des Lukas zu entnehmen sind.

Darüber hinaus sind es die ersten Verse des Prologs zum Evangelium des Johannes, die für die Exegese der Verkündigung an Maria und die Inkarnation Christi eine wesentliche Rolle spielen und sich auch für die Interpretation der Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos als aufschlussreich erweisen:

> In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum | hoc erat in principio apud Deum | omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est | in ipso vita erat et vita erat lux hominum | et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non conprehenderunt […] erat lux vera quae inluminat omnem hominem venientem in mundum […] et Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis.[9]

(Protoevangelium des Jakobus, Pseudo-Matthäus-Evangelium, Marienlyriken, Legenda aurea, Meditationes Vitae Christi etc.) belegen und zeigen Maria am Brunnen, an einer Quelle oder in einem Innenraum, Purpurwolle für den Tempelvorhang spinnend (nach dem Protoevangelium des Jakobus oder dem Pseudo-Matthäus Evangelium), lesend oder von Büchern umgeben (nach Richard von St. Laurent), von Dienerinnen begleitet (nach dem Pseudo-Matthäus-Evangelium), mit Vase, Amphore oder Krug (als Sinnbild für den Schoß Mariens), die, mit einer oder auch drei weißen Lilien bestückt, auf die Reinheit Mariens verweisen. Auch das Gefäß aus Glas analogisiert die Geburt des Sohnes aus der Jungfrau, da es von den Strahlen der Sonne durchdrungen wird ohne davon Schaden zu nehmen, wie es Birgitta von Schweden in einer Vision gesehen haben soll und es Bernhard von Clairvaux, Antoninus Pierozzi u. a. beschreiben. Zur Geschichte und Entwicklung der Ikonographie der Verkündigung siehe exemplarisch David M. Robb, „The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century", in: *The Art Bulletin*, 18 (4), 1936, S. 480–526; Giacomo Prampolini, *L'Annunciazione nei Pittori Primitivi Italiani. Testo e Iconografia*, Mailand 1939; Wolfgang Braunfels, *Die Verkündigung*, Düsseldorf 1949; Ave Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione. Fra Semiotica e Iconografia*, Turin 1979; Gert Duwe, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt/M. 1988; Horst Wenzel, „Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild", in: Claudia Opitz et al. (Hrsg.), *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert*, Zürich 1993, S. 23–52; Gert Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. et al. 1994; Stefanie Renner, *Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425)*, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Bonn 1996; Liebrich 1997.

9 „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. | Dasselbe war im Anfang bei Gott. | Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist. | In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. | Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht ergriffen. […] Das war das wahre Licht, das alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. […] Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit." Joh 1,1–5, 9, 14.

42. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1430–1431, Detail Abb. 34

Während sich Johannes gleich zu Beginn seines Evangeliums auf die ersten drei Verse des 1. Buch Mose bezieht,[10] zeigt sich sogleich das enge Verhältnis zur neuplatonischen Lichtmetaphorik, die in der Identifikation des Wortes (*verbum*, λόγος) mit dem Licht (*lux*) im dargestellten Lichtstrahl aus 25 Blattgoldstreifen in Fra Angelicos Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole (Abb. 24) ihre Umsetzung findet. Die Taube des Heiligen Geistes, die den Lichtstrahl begleitet, betont die Übereinstimmung zwischen Lichtwerdung und Menschwerdung Christi und identifiziert das Licht mit der Inkarnation des Wortes im Sinne des Johannes.

Chrysographie

Dass Angelico die Inkarnation Christi nicht nur als Fleischwerdung des Lichtes, sondern auch als Fleischwerdung des Wortes hervorzuheben sucht, wird insbesondere in seiner Verkündigungstafel für San Domenico in Cortona (Abb. 34) deutlich. Hier kündigen keine gerichteten Lichtstrahlen die unmittelbar bevorstehende Inkarnation an, sondern materialisiert sich der Wortwechsel zwischen dem Engel Gabriel und Maria als Chrysographie (Abb. 42).

In der ersten, oberen Zeile ist zu lesen: „sps svp veiet ite | sp[iritus] s[anctus] sup[er]ve[n]iet i[n] te" / „Der Heilige Geist wird über dich kommen" (Lk 1,35). In der dritten, unteren Zeile findet sich die Fortsetzung dieses Verses: „virt'altisi obubabit tibi | virt[us] altis[s]i[mi] obu[m]b[r]abit tibi" / „Die Kraft des Höchsten wird dich überschatten". Zwischen den beiden Engelsbotschaften lässt sich in der zweiten Zeile Marias demütige Einwilligung entziffern. Da sich diese Worte im Dialog des Lukas zuerst und zunächst an den Engel richten und sich von den Maria zugetragenen Worten auch optisch unterscheiden sollen, zeigen sich die Buchstaben kopfüber und werden konsequenterweise von rechts nach links geführt:[11] „ecce acilla dm vbv tuum | ecce a[n]cilla d[o]m[ini] [fiat mihi secundum] v[er]bv[m] tuum" / „Siehe ich bin des Herrn Magd, [mir geschehe nach] Deinem Wort" (Lk 1,38).

Der Vers „sps svp veiet ite" setzt direkt am Engelsnimbus an, um im rechten Bildfeld der Maria nach oben abzubiegen. Der Schwung der Textzeile wird

10 Siehe „In principio creavit Deus caelum et terram | terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas | dixitque Deus fiat lux et facta est lux." Gen 1,1–3.

11 Louis Marin versteht die Anordnung der drei Lukas-Verse als eine „pikturale Überschreitung der Linearität des geschriebenen Signifikanten […], die jedoch dessen Sinn möglicherweise *figuriert*, wenn auch um den Preis eines Bedeutungsverlustes". Marin 2004 [1989], S. 216 [Hervorhebg. im Orig.]. Für das quattrocenteske Publikum dürfte die Lesbarkeit der Zeilen jedoch keine große Herausforderung dargestellt haben, allein schon weil die biblischen Worte als Bestandteil des Angelus-Gebets fest in die Tagesliturgie eingebunden und den Gläubigen damit geläufig waren.



SP̃S S̃ SVP
VBA TVVM
VIRT̃ ALTISĨ
VẼIET ĨTE
ECCE ÃCILLA DÑI
OBVBRABIT TIBI

dann vom Mariennimbus fortgesetzt und impliziert eine Bewegung, die deiktisch vertikal auf den Heiligen Geist über ihr verweist, um dabei den Moment des „sup[er]ve[n]iet i[n] te“ in seiner wortwörtlichen Bedeutung zu antizipieren. Die Typographie des im Futur ausgesprochenen Wortes visualisiert die Bewegung des sich ankündigenden Ereignisses als Verlauf. Die zweite Textzeile des Engels – „virt'altisi obubabit tibi“ – richtet sich hingegen direkt auf den Körper Mariens und damit auf den Ort, in dem sich die Inkarnation vollziehen wird. Die Menschwerdung Christi wird so als doppelte Bewegung, als ein duales Ereignis der Beseelung und der Fleischwerdung verkündet.[12]

Fra Angelicos Aufteilung des Lukas-Verses 1,35 auf zwei Zeilen („sps svp veiet ite“ und „virt'altisi obubabit tibi“) findet in der Gestik des Engels eine Analogie. Indem der Engel mit seinem rechten Zeigefinger horizontal direkt auf den Körper der Jungfrau und mit seiner Linken diagonal nach oben auf den Heiligen Geist weist, betont er die Menschwerdung Christi als zweifaches Ereignis. Engel und Textzeilen verkünden die Beseelung und Fleischwerdung des Gottessohnes und materialisieren in feinstem Muschelgold das biblische Wort als Logos und Licht.[13]

Luft und Leben

Historisch betrachtet wurde die Disjunktion zwischen „Leib“ und „Seele“ einerseits mit der Frage virulent, was den belebten vom unbelebten Körper unterscheidet, andererseits mit der Frage, ob sich eine Kontinuität des Menschen über den Tod hinaus denken lässt.[14] Auch bei Lukas, dem Verfasser des Verkündigungsdialoges (Lk 1,26–38), wird dieser Dualismus sowohl im Kontext der Differenzierung zwischen belebtem und unbelebtem Körper als auch im Sinnzusammenhang eines möglichen Lebens nach dem Tod evident. So berichtet er in der Erzählung der Auferweckung der Tochter des Jaïrus: „Und ihr Geist kam wieder und sie stand sogleich auf, und er befahl, man sollte ihr zu essen geben“.[15]

12 Auf die Ikonographie der „Verkündigung mit Inkarnation“ hat die Forschung bereits mehrfach aufmerksam gemacht. Dabei stand bislang das „fliegende Christuskind“ bzw. die Darstellung des *homunculus* im Zentrum, samt ihrer Sonderformen und Erweiterungen: Siehe Angelo Lipinsky, „‚Et verbum caro factum est‘. Contributi all'iconografia dell'Annunciazione“, in: *Arte cristiana*, 42, 1954, S. 253–264; Ernst Guldan, „‚Et verbum caro factum est‘. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild“, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 1968, S. 145–169; Alessandra Galizzi, *Flying Babies in Emilian Painting. Iconographies of the Immaculate Conception circa 1500*, Diss. John Hopkins University 1992; Jacqueline Tasioulas, „‚Heaven and Earth in Little Spaces‘. The Foetal Existence of Christ in Medieval Literature and Thought“, in: *Medium Ævum*, 76 (1), 2007, S. 24–48; Rainer Kobe, „‚Und das Wort ward Fleisch…‘: die ‚Verkündigung mit Inkarnation‘ in der spätmittelalterlichen Bauplastik von St. Georg auf Niederwerth bei Koblenz“, in: *Kurtrierisches Jahrbuch*, 55, 2015, S. 143–159; Beate Fricke, „Früchte des Sehens“, in: Barbara Vinken und Susanna Elm (Hrsg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der sponsa*, Padeborn 2016, S. 75–100.

13 Zur Doppelnatur Christi siehe ferner den Abschnitt „*Et incarnatus est*“ auf S. 200–202.

14 Siehe Tilman Borsche et al., „Leib-Seele-Verhältnis“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1980, Sp. 185.

15 Orig.: „et reversus est spiritus eius et surrexit continuo et iussit illi dari manducare“. Lk 8,55.

An anderer Stelle legt Lukas Jesus selbst die letzten Worte in den Mund: „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände“.[16] Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden herausgearbeitet werden, wie sich die Menschwerdung als dualer Vorgang fassen lässt.

Die Begriffe, die sich im griechischen Diskurs gegenüberstehen, sind *soma* (σῶμα, „Leib“) und *psyche* (ψυχή, „Seele“). Die für den hiesigen Kontext wichtige Identifizierung von *psyche* mit *pneuma* (πνεῦμα, Atem, Hauch, Wind) wird bereits im 6. Jahrhundert v. u. Z. von Anaximenes (um 585–525) vorgenommen.[17] Dabei wird *pneuma* in seiner Funktion als Atem zur physiologisch-stofflichen Manifestation der *psyche* im lebendigen Körper. Zwei Jahrhunderte später schreibt Aristoteles in seiner Schrift *De generatione animalium* (*Über die Entstehung der Tiere*) dem *pneuma* eine weitere wesentliche Funktion zu. Danach wird nicht nur das Leben im Körper selbst, sondern auch die Fortpflanzung der Tiere und Menschen vom *pneuma* erst ermöglicht. Aristoteles zufolge wird der Embryo aus der bereitgestellten Materie des Menstruationsblutes der Mutter geformt.[18] Die entscheidende Zugabe des Mannes besteht folglich in einer schöpferischen, formenden Aktivität (*virtus activa*), worauf die aristotelische hylemorphe Vorstellung (von ὕλη, „Materie“ oder „Urmaterie“, und μορφή, „Form“) der Menschwerdung beruht:

> Nicht jedes Männchen ergießt ja Samen, und wo es der Fall ist, bildet dieser keinen Bestandteil der werdenden Frucht, so wenig wie vom Zimmermann etwas in das Holz eingeht oder ein Teil seiner Kunst in das werdende Erzeugnis; vielmehr geht nur Gestalt (*morphé*) und Art (*eidos*) von ihm aus infolge der Bewegung, die im Stoff (*hyle*) davon entsteht.[19]

Wie genau die *virtus activa* die notwendige und alles entscheidende Bewegungskraft zur Formung der Materie aus sich selbst heraus generiert, beantwortet Aristoteles nicht eindeutig. Aus

16 Orig.: „et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens exspiravit“. Lk 23,46.

17 Siehe Christopher Upham Murray Smith et al., *The Animal Spirit Doctrine and the Origins of Neurophysiology*, Oxford 2012, insbes. Kap. „*Psyche* and *Soma*“, S. 9–27.

18 In der lateinischen Übersetzung der aristotelischen Schrift wird das Menstruationsblut der Mutter mit *prima materia* identifiziert: „manifestum est quod sperma feminae non convenit spermati viri in generatione, sed convenit sicut materia; et hoc manifestatur quoniam prima material est natura menstrui.“ Zit. nach Evelina Miteva, „‚Iam ergo patet veritas eius quod dixit Aristoteles, et causa deceptionis Galieni‘. Philosophers vs. Medics in Albertus Magnus’ Account on Conception“, in: Andreas Speer und Maxime Mauriège (Hrsg.), *Irrtum – Error – Erreur*, Berlin/Boston 2018, S. 107–122, hier S. 112. Zur etymologischen Zusammenführung von Mutter (*mater*) und Materia (*materia*) siehe Kap. 1, S. 107–110.

19 Aristoteles, *De generatione animalium*: „ὅσα τε προΐεται τῶν ἀρρένων, οὐθὲν μόριον τοῦτ᾽ ἐστὶ τοῦ γιγνομένου κυήματος, ὥσπερ οὐδ᾽ ἀπὸ τοῦ τέκτονος πρὸς τὴν τῶν ξύλων ὕλην οὔτ᾽ ἀπέρχεται οὐθὲν οὔτε μόριον οὐθέν ἐστιν ἐν τῷ γιγνομένῳ τῆς τεκτονικῆς, ἀλλ᾽ ἡ μορφὴ καὶ τὸ εἶδος ἀπ᾽ ἐκείνου ἐγγίνεται διὰ τῆς κινήσεως ἐν τῇ ὕλῃ“. Aristoteles, *Generation of Animals*, übers. von Arthur L. Peck, (Loeb Classical Library, Bd. 366), Cambridge MA 1942, 730b. Zur Erzeuger-Künstler-Analogie siehe Albrecht Koschorke, „Insemination. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, in: Christian Begemann et al. (Hrsg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 89–110, hier S. 94–95; sowie Beate Fricke, *Beautiful Genesis. Creation and Creativity in Medieval Art* (im Erscheinen).



43. Fra Filippo Lippi, *Verkündigung*, ca. 1450–1453, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 68,6 × 1527 cm. National Gallery, London

seinen Schriften *De motu animalium* (*Über die Bewegung der Tiere*) und *De incessu animalium* (*Über die Fortbewegung der Tiere*) geht jedoch hervor, dass die Eigenaktivität wiederum durch das in ihr enthaltene *pneuma* ermöglicht wird.[20] An dieser Stelle argumentiert Aristoteles vor dem Hintergrund seiner Elementenlehre und verbindet *pneuma* mit dem fünften Element, der Quintessenz, die weder Schwere, noch Leichtigkeit besitzt[21] und sich nicht zuletzt im Äther, der „Lichtsphäre" oberhalb des Mondes, wiederfinden lässt.[22] So wird durch die Eigenschaften der Quintessenz (Expansion und Kontraktion) die für die Formung notwendige Bewegung erzeugt.

In einer um 1450 entstandenen Verkündigungsdarstellung des Fra Filippo Lippi wird die Bewegung des *pneuma* auf explizite Art und Weise sichtbar (Abb. 43).[23] Von oben aus den Händen Gottes entsandt, schwebt die weiße Taube des Heiligen Geistes (*spiritus sanctus*) im Bild nicht über Maria, sondern unmittelbar vor ihrem Körper auf Bauchhöhe. Ihre Flugbahn lässt sich genau nachvollziehen, denn Lippi setzt den Flügelschlag des Vogels als rotierende, windgenerierende Bewegung ins Bild (Abb. 44).[24] Zahlreiche filigrane goldene Pünktchen markieren die Umrisse von zehn unterschiedlichen Orten, an denen sich die Taube im Flug befunden hat. Die kreisrunden Orte staffeln sich hintereinander und führen den Heiligen Geist aus der Gottessphäre hinab zur Jungfrau. Maria richtet ihren Blick auf den

20 Siehe Smith et al. 2012, S. 22.
21 Siehe Sylvia Berryman, „Aristotle on Pneuma and Animal Self-Motion", in: David Sedley (Hrsg.), *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Bd. 23, Oxford 2002, S. 85–97, hier S. 95.
22 Siehe Kap. 6, S. 260–266.
23 Siehe Barbara Baert, „The Annunciation Revisited. Essay on the Concept of Wind and the Senses in Late Medieval and Early Modern Visual Culture", in: *Critica d'arte*, 47/48, 2011/13, S. 57–68; Dies., „Wind und Sublimierung in der christlichen Kunst des Mittelalters. Die Verkündigung. Essay über Pathos und Affekt", in: *Das Münster*, 2, 2013, S. 39–47; Dies., „The Annunciation and the senses. Late medieval devotion and the pictorial gaze", in: Henning Laugerud et al. (Hrsg.), *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices*, Dublin 2016, S. 121–145.
24 Siehe Baert 2016, S. 132.



44. Fra Filippo Lippi, *Verkündigung*, ca. 1450–1453, Detail Abb. 43

Vogel, aus dessen geöffnetem Schnabel sich weitere goldene Flocken in alle Richtungen zu versprühen scheinen. Wind und Atem werden bei Lippi im Material der Quintessenz dargestellt; zur Darstellung des *pneuma* entscheidet sich Lippi für filigranes Muschelgold, das er mit einem kleinen Pinsel aufträgt. Maria hält mit ihrer rechten Hand das blaue Gewebe ihres Gewandes und gibt damit den Blick auf eine kleine Öffnung im roten Stoff frei, auf die der Lebensatem des Heiligen Geistes zusteuert. Um die geheimnisvolle Gewandöffnung am Bauch der Mutter sind goldene Lichtpunkte zu sehen, welche die sich im Körper vollziehende Menschwerdung Christi durch das *pneuma* des *spiritus sanctus* veranschaulichen.[25]

Spiritus

Die griechischen, lateinischen und deutschen Übersetzungen des 1. Buch Mose erlauben in Ansätzen einen Einblick in die Verstrickungen, aus der sich der christliche *spiritus*-Begriff entwickelt.[26] Das hebräische Wort *rûaḥ* (Geist, Atem, Hauch, Wind) aus Gen 1,1–2 übersetzt die *Septuaginta* mit *pneuma*, während sich die *Vulgata* für die Übersetzung *spiritus Dei* entscheidet:

> Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν. | ἡ δὲ γῆ ἦν ἀόρατος καὶ ἀκατασκεύαστος, καὶ σκότος ἐπάνω τῆς ἀβύσσου, καὶ πνεῦμα θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος.

> In principio creavit Deus caelum et terram | terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas.

> Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. | Und die Erde war wüst und

25 Leo Steinberg, Samuel Y. Edgerton, Hanneke Grootenboer, Barbara Baert u. a. haben die vielen goldenen Punkte in Lippis Verkündigung als Visualisierungen von Licht, Lichtstrahlen und Sehstrahlen gedeutet, die in direktem Zusammenhang stünden zur Optiktheorie Roger Bacons. Siehe Leo Steinberg, „‚How Shall This Be?‘ Reflections on Filippo Lippi's ‚Annunciation‘ in London, Part I“, in: *Artibus et Historiae*, 8 (16), 1987, S. 25–44; Samuel Y. Edgerton „‚How Shall This Be?‘ Reflections on Filippo Lippi's ‚Annunciation‘ in London, Part II“, in: *Artibus et Historiae*, 8 (16), 1987, S. 45–53; Edgerton 2009: „Lippi's imagery here almost exactly replicates Roger Bacon's description of what *species* does between the *agens* and the *patiens* in order to activate the ‚noble‘ act of vision. Just as the species emitted from the eyes ‚prepares‘ the latter for seeing, so, according to Fra Lippo Lippi's unique (as far as we know) application of Bacon's theory, the species emitted from the Virgin's womb ‚prepares‘ it for the act of devine fecundation.“ Ebd., S. 38 [Hervorhebg. im Orig.]. Hanneke Grootenboer weist darauf hin, dass die goldenen Punkte am Knopfloch auf Höhe der Gebärmutter Mariens den Moment der Empfängnis darstellen, erkennt darin jedoch auch nicht die Darstellung des *pneuma*: „in Lippi's image the Virgin's body is actually touched. The conception takes place through an opening in her tunic, a cut, near the navel. […] With this cut-as-connection rather than as disconnection in Lippi's lunette, I contend, vision serves as a metaphor for the virgin conception.“ Hanneke Grootenboer, „Reading the Annuciation“, in: *Art History*, 30 (3), 2007, S. 349–363, hier S. 358–359. Barbara Baert geht einen Schritt weiter, wenn sie festhält, „[t]he golden rays stand for the impregnating ‚breath‘, the glow of the conception“, um sich dann jedoch erneut auf die Interpretation der goldenen Punkte als Licht- und Sehstrahlen zu fokussieren: „However, this would imply that, in Lippi's rendering, the light of word become flesh is already shining from within Mary's belly. On the other hand, the dual emanation of light is in keeping with the principles of fifteenth-century optics, according to which sight results from a simultaneous physical emanation from the eye as well as the object observed.“ Baert 2016, S. 130. Die hier vorgeschlagene Interpretation versteht sich als Ergänzung zu den vorgestellten Positionen.

26 Für einen Überblick über die Verwendung des *spiritus*-Begriffs in den lateinischen Versionen der Bibel siehe Jean-Marie Sevrin, „Spiritus dans les versions latines de la Bible“, in: Marta Fattori und Massimo Bianchi (Hrsg.), *Spiritus. IV Colloquio Internazionale del Lessico Intellecttuale Europeo XXXII*, Rom 1984, S. 77–91.

leer, und Finsternis lag auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte über den Wassern.

Damit wird *pneuma* zu „Geist“, der in Gestalt des „Heiligen Geistes“ (*spiritus sanctus*) im Neuen Testament die Eigenschaft eines selbständigen Geist- und Gotteswesens erhält.[27] Dem steht die Verwendung der Begriffe *inspirare*, *spiraculum* und *anima* in der zweiten Schilderung der Erschaffung Adams in Gen 2,7 gegenüber:

> καὶ ἔπλασεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν.
>
> formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae et factus est homo in animam viventem.
>
> Da machte Gott der Herr den Menschen aus Staub von der Erde und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. Und so ward der Mensch ein lebendiges Wesen.[28]

Die lateinischen Begriffe *spiritus*, *animus*, *anima* und *mens* sind nicht eindeutig voneinander abzugrenzen.[29] *Animus* (eher „Geist“) und *anima* (eher „Seele“) lassen sich einerseits als Übersetzung des griechischen Begriffs *psyche*, andererseits etymologisch vom griechischen *anemos* (ἄνεμος) herleiten.[30] Bereits Titus Lucretius Carus (um 99–55 v. u. Z.) übersetzt *psyche* mit *animus*, wobei im betreffenden Sinnzusammenhang der Begriff der *psyche* eher an den aristotelischen *pneuma*-Begriff erinnert.[31] Hierzu passt nun auch, dass der griechische Begriff *anemos* wiederum „Wind“ bedeutet.[32]

27 Siehe Ludger Oeing-Hanhoff et al., „Geist“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1974, Sp. 154.

28 Auch Augustinus arbeitet sich im XIII. Buch von *De Civitate Dei* begrifflich an Gen 2,7 ab: „Dieser Geist aber wird in der Heiligen Schrift stets mit dem griechischen Worte ‚pneuma‘ bezeichnet, und auch Jesus nennt ihn so an der Stelle, wo uns erzählt wird, er habe ihn seinen Jüngern unter dem Sinnbild seines körperlichen Hauchs verliehen, und an allen Stellen der Heiligen Schrift finde ich ihn niemals anders genannt. Da jedoch, wo wir lesen: ‚Gott bildete den Menschen aus Erdenstaub und hauchte oder blies in sein Angesicht den Geist des Lebens‘, sagt der Grieche nicht ‚pneuma‘, wie der Heilige Geist genannt zu werden pflegt, sondern pnoé (Hauch), ein Wort, das sonst häufiger vom Geschöpf als vom Schöpfer gebraucht wird. Einige Lateiner haben darum, den Unterschied hervorzuheben, dies Wort hier lieber nicht mit Geist (spiritus), sondern mit Hauch (flatus) wiedergegeben. Das gleiche griechische Wort findet sich auch in jener Jesajastelle, wo Gott spricht: ‚Jeglichen Hauch habe ich geschaffen‘, womit ohne Frage jegliche Seele gemeint ist. Was also auf griechisch ‚Pnoé‘ heißt, haben die unseren bald mit ‚flatus‘, bald mit ‚spiritus‘, bisweilen auch mit ‚inspiratio‘ oder ‚aspiratio‘ (Einhauchung oder Anhauchung) wiedergegeben, auch dann, wenn von Gott die Rede ist. Dagegen wird ‚pneuma‘ nur mit ‚spiritus‘ übersetzt. […] In all diesen Schriftzeugnissen lesen wir im Griechischen nicht ‚pnoé‘, sondern ‚pneuma‘, im Lateinischen aber nicht ‚flatus‘, sondern ‚spiritus‘.“ Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Die). Vollsändige Ausgabe in einem Bach (Buch 1 bis 22). Aus dem Lateinischen übertragen von Wilhelm Thimme*, München 2007, S. 148–149. Für das Original siehe Bernhard Dombart und Alfons Kalb (Hrsg.), *Aurelius Augustinus, Sancti Aurelii Augustini episcopi de civitate dei libri XXI*, 2. Bd (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Bd. 2: Libri I–XIII, Berlin/New York 2011, hier Lib. XIII, S. 595–596.

29 Siehe Hartmann Hinterhuber, *Die Seele. Natur- und Kulturgeschichte von Psyche, Geist und Bewusstsein*, Wien 2001, S. 55–56.

30 Siehe ebd.

31 Siehe Smith et al. 2012, S. 26: „Soul was then for Lucretius, just as it was for Epicurus, a thorough blend of heat, air and wind, the composite being in turn commingled with a ‚quickly moving force‘ that acts like a ‚soul of the soul‘. The Latin name given by Lucretius to this enigmatic force is animus“.

32 „*anemos* is a regular term for (external) wind, though it is also used of ‚winds‘ inside the body.“ Geoffrey Lloyd, „Pneuma between Body and Soul“, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13, 2007, S. 135–146, hier S. 135.

„Geist", „Seele", „Atem", „Wind" und „Logos"[33] sind allesamt – so viel lässt sich festhalten – notwendige Voraussetzung für menschliches Leben. Wie lässt sich nun die Menschwerdung des Gottessohnes unter diesen Prämissen als duales Ereignis der Beseelung und Fleischwerdung im Kontext christlicher und spezifisch dominikanischer Theologie fassen? In einem zweiten Schritt wird darüber hinaus zu klären sein, wie Fra Angelico den Moment der Verkündigung sowie den der Inkarnation im Bild visuell verhandelt.

Et incarnatus est

Der Dominikaner Albertus Magnus (wohl 1193–1280) konfrontiert in seinen Schriften *De animalibus* (*Über die Tiere*) und *De Incarnatione* (*Über die Inkarnation*) die Ansichten des Aristoteles mit Autoritäten wie Galenus (129–199) und Avicenna (980–1037),[34] um dann jedoch weitestgehend an einer aristotelischen Vorstellung der Menschwerdung festzuhalten:[35]

> In ihm ist nämlich die aktiv erschaffende Kraft, nämlich die des männlichen Geschlechts, und die passiv erschaffende Kraft, die des weiblichen Geschlechts. Und wie es bei der Substanz des Käses zwei Bestandteile gibt, nämlich das Lab, welches ihn macht, und die Milch, aus welcher Käse entsteht, so gibt es zwei Samen im Wesen des Gezeugten: Nämlich den Samen des Mannes, welcher zeugt, und den der Frau, welcher auf sich nimmt zu gerinnen, und gestaltet und geformt zu werden.[36]

Wie Maria Burger herausgearbeitet hat, unterscheidet auch Albertus Magnus so zwei Momente der Menschwerdung, welche die Leib-Seele- bzw. Körper-Geist-Dualität reflektieren. Nach Albert dem Großen findet die „Beseelung" eines ungeborenen Kindes in dem Moment statt, in dem die Seele über die Gebärmutter in den organischen Körper eindringt. Diese Geburt *in utero* ist von der Geburt *ex utero* zu unterscheiden, welche den Körper des Kindes vom Körper der Mutter trennt.[37] Im Diskurs um die Frage nach

33 Die vermutlich früheste Identifizierung des göttlichen *pneuma* mit *logos* findet sich bei Philon von Alexandrien im 1. Jahrhundert. Siehe Oeing-Hanhoff et al. 1974.
34 Siehe Miteva 2018, S. 107.
35 Im Gegensatz zu Aristoteles hatten Galen und Avicenna dem weiblichen Beitrag zur Menschwerdung eine gewichtigere Rolle zugesprochen, um u. a. zu erklären, warum Kinder nicht nur ihren Vätern, sondern auch ihren Müttern ähnlich sehen. Siehe ebd., S. 110–114.
36 [Übers. d. Verf.] Orig.: „Generans enim in eo active, est virtus masculi, et generans in ipso passive est virtus feminae. Et sicut de substantia casei sunt duo, coagulum videlicet quod facit, et lac ex quo fit caseus: ita duo spermata sunt de substantia concepti: sperma quidem viri faciens, et sperma feminae suscipiens coagulationem et figurationem et formam." Albertus Magnus, *De Animalibus Libri XXVI. Nach der Cölner Urschrift*, mit Unterstützung der kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, der Görresgesellschaft und der Rheinischen Gesellschaft für wissenschaftliche Forschung, Bd. 1: Buch I–XII, hrsg. von Hermann Stadler, Münster i. W. 1916, Lib. I, Tr. 1, c. 6.
37 Siehe Miteva 2018, S. 112.

der Unbefleckten Empfängnis Mariens argumentiert Albert außerdem, dass Maria – als ungeborenes Kind in der Gebärmutter ihrer Mutter – unmöglich noch *vor* ihrer Beseelung von allen Sünden freigesprochen hätte werden können, da der Körper erst durch die Beseelung Gnade erlangt.[38]

Für die Menschwerdung Christi in der Gottesmutter Maria ist nun jedoch – wie bei Lukas nachzulesen – der Heilige Geist verantwortlich. Daraus ergibt sich, dass die Beseelung Christi in diesem Moment bereits stattgefunden haben muss. Die schöpferische Aktivität (*virtus activa*) formt nun die von der Jungfrau zur Verfügung gestellte Materie:

> Es muss gesagt werden, dass das Ganze, was als ein einfaches Wirken dem Menschen eine Form und Gestalt gibt und ihn zu einer Einheit macht, der Heilige Geist erschaffen hat; was aber die Materie und den schützenden Raum (*formentum*) betrifft, der einen angemessenen Ort hegender Wärme von außen darstellt, das bewirkte die erzeugende Macht der Glückseligen Jungfrau, wie es auch in anderen weiblichen Wesen geschieht.[39]

Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen der Menschwerdung eines gewöhnlichen Menschen oder Tieres und der Menschwerdung Gottes:

> Es muss gesagt werden, dass all dies gleichzeitig geschah: Daher vereinigte er [der Heilige Geist, Anm. d. Verf.] durch Festigen und Formen, durch Zusammenfügen und Absondern die Gliedmaßen, und durch Ordnen und Beleben den Körper mit sich selbst, und schuf all dies aus dem Umgewandelten, indem er es vereinigte.[40]

Albertus Magnus argumentiert, dass im Moment der Empfängnis Christi Beseelung und Fleischwerdung im gleichen Moment, also genau zum gleichen Zeitpunkt, und damit simultan stattfinden.[41] Die Menschwerdung Christi löst damit nach Albert dem Großen den Leib-Seele-Dualismus nicht auf, wird aber in eine zeitliche Simultanität gebracht und zu einem singulären Moment synchronisiert. Thomas von Aquin vollzieht nun eine Inversion des aristotelisch-albertschen Dualismus. Auch wenn an

38 Siehe ebd., S. 113.

39 [Übers. d. Verf.] Orig.: „Dicendum quod totum quod est simplex operatio ad formam et ad speciem hominis et unionem, fecit Spiritus sanctus; sed quoad materiam et fomentum loci convenientis foventis caloris extrinsecus, operabatur potentia generativa Beatae Virginis, sicut et in aliis feminis fit." Zit. nach Maria Burger, „Albert the Great – Mariology", in: Irven M. Resnick (Hrsg.), *A Companion to Albert the Great. Theology, Philosophy, and the Sciences*, (Brill's Companions to the Christian Tradition, Bd. 38), Leiden et al. 2013, S. 105–136, hier S. 122.

40 [Übers. d. Verf.] „Dicendum quod omnia ista simul facta sunt: unde confortando et formando, solidando et distinguendo membra, et componendo corpus et animando, sibi univit, et e converso uniendo omnia illa fecit." Zit. nach ebd., S. 124.

41 Siehe Paul Richter, *Der Beginn des Menschenlebens bei Thomas von Aquin*, (Studien der Moraltheologie, Bd. 38), Wien 2008, S. 47.

dieser Stelle auf sein Modell nicht näher eingegangen werden kann, sei doch angemerkt, dass bei Thomas die Seele zur Form des Leibes wird und der Leib zur Verwirklichung der Seele, wodurch die Seele die Wirklichkeit des Leibes bedeutet.[42] Er schreibt: „Anima unica forma corporis“. Damit überwindet er den anthropologischen Dualismus im Denken Alberts.[43] Bei Fra Angelico findet die doppelte Bewegung der Menschwerdung Christi in der Simultangeste des Engels seinen unmittelbaren Ausdruck.

Trinitäten

Die Simultangeste des Engels lässt sich nicht nur als Verweis auf die Simultanität der Fleischwerdung und Beseelung Christi verstehen, sondern konstituiert im Bildraum der Verkündigungsdarstellung für San Domenico in Cortona auch ein Dreieck. Engel, Maria und weiße Taube werden dabei als die drei Protagonisten des Ereignisses der Verkündigung an Maria herausgestellt. Bei näherer Betrachtung zeigt sich die geometrische Form des Dreiecks in Angelicos Verkündigungstafel jedoch nicht nur hier.

Zunächst sei auf zwei gleichschenklige Dreiecke hingewiesen, deren Basen jeweils in einem der drei goldenen Schriftzüge zu finden sind (Abb. 42). Das erste der beiden gleichschenkligen Dreiecke, die Fra Angelico in seine Verkündigungsdarstellung einbettet, bezeichnet die Heilige Trinität aus Vater, Sohn und Heiligem Geist. Die Basis des Dreiecks bildet die goldene Textzeile „virt[us] altis[s]i[mi] obu[m]b[r]abit tibi“, die den Gottesboten mit dem Körper der Maria verbindet. Die Symmetrieachse des Dreiecks, die genau im horizontalen Mittelpunkt des weißen Säulenschaftes ansetzt, führt in einer geraden Linie zum roten Schnabel der Taube des Heiligen Geistes, die die Spitze des Dreiecks markiert. Gabriel, dessen hebräischer Name Gavri’el so viel wie „Gott ist meine Kraft“, oder „Gott ist mein starker Mann“ bedeutet,[44] figuriert dabei den Vater, während die ersten Worte der Textzeile „virt[us] altis[s]i[mi]“ („Kraft des Höchsten“), die unmittelbar vom Mund des Engels ausgehen und das Wort Gottes verkünden, die schöpferische *virtus activa* figurieren und direkt auf den Körper der Maria gerichtet sind. Im Körper der Maria hat sich – so beschreibt

42 Siehe Johannes Mundhenk, *Die Seele im System des Thomas von Aquin. Ein Beitrag zur Klärung und Beurteilung der Grundbegriffe der thomistischen Psychologie*, Hamburg 1980, S. 4; Richard Heinzmann, „Anima unica forma corporis. Thomas von Aquin als Überwinder des platonisch-neuplatonischen Dualismus“, in: *Philosophisches Jahrbuch*, 93, 1986, S. 236–259, hier S. 252.

43 Siehe Heinzmann 1986, S. 258.

44 Siehe Koschorke 2002, S. 107; Meredith J. Gill, *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, New York 2014, S. 24.

es auch Albertus Magnus – die Inkarnation Christi bereits vollzogen.[45] Vater, Sohn und Heiliger Geist zeigen sich so in Gestalt des Gottesboten, der das schöpferische Gotteswort spricht, im Körper der Jungfrau, in dem sie die *prima materia* bereitstellt, und als weiße, von Gold umgebene Taube.

Die mittlere der drei dargestellten Textzeilen verläuft ebenso gerade wie die unterste Textzeile und enthält Marias Einwilligung. Ihre Worte bilden die Basis des zweiten Dreiecks. Exakt über dem Vers und genau in der Mitte zwischen Engel und Maria bildet die Darstellung des Propheten Jesaja im Zwickel der Architektur die Spitze dieses Dreiecks am oberen Bildrand. Welche Trias dieses Dreieck markiert, erschließt sich über die genaue Lektüre des in goldenen Buchstaben dargestellten Wortlauts. Die mittlere Textzeile wird – wie die anderen beiden Zeilen auch – von der weißen Marmorsäule unterbrochen. Räumlich betrachtet vollzieht sich der Wortwechsel *zwischen* dem Engel und Maria. Obwohl sich die weiße Marmorsäule räumlich *vor* dem Engel und Maria verorten lässt, scheint die Säule dennoch keinen der Buchstaben zu verdecken. Auf der Bildfläche bleiben die goldenen Buchstaben auf vorderster Ebene. Die Säule erzwingt lediglich die Unterbrechung des Schriftverlaufs. Auf den zweiten Blick fällt jedoch auf, dass die weiße Marmorsäule in der mittleren Textzeile doch wenige entscheidende Worte des Verses Lk 1,38 verbirgt. Fra Angelico lässt lesen: „ecce acilla dm vbv tuum | ecce a[n]cilla d[o]m[ini] […] v[er]bv[m] tuum" („Siehe ich bin des Herrn Magd, […] Dein Wort"). Was Fra Angelico auslässt, ist die Wortstruktur um den Präsens Konjunktiv des Verbes *fieri*; *fiat* (geschehen; geschehe), genau genommen die Worte „fiat mihi secundum […]" („[…] mir geschehe nach […]"). Daraus folgt, dass Maria ausschließlich in der Zeitform des Präsens spricht, und die Wortgruppe um den Konjunktiv ausgelassen wird. Dagegen tätigt der Engel seine beiden Aussagen im Futur: „obu[m]b[r]abit […] sup[er]ve[n]iet".[46]

Markiert der alttestamentarische Prophet Jesaja im Zwickel der Architektur (an der Spitze des zweiten gleichschenkligen Dreiecks) die Vergangenheit, so werden Verkündigungsengel, Maria und Jesaja zu Trägern der Zukunft, der Gegenwart und der Vergangenheit. Fra Angelico setzt die drei Zeitformen und damit die christliche Heilsgeschichte ins Zentrum seiner Verkündigungstafel für San Domenico in Cortona.

45 Dieses Erbe der Schriften des Albertus Magnus wird nicht nur im Kontext der Verkündigungsdarstellungen sichtbar, sondern beispielsweise auch in Fra Angelicos Madrider *Madonna mit dem Granatapfel* (ca. 1424–1425, Museo Nacional del Prado). Siehe Strehlke 2018, S. 71.

46 Siehe für eine andere Interpretation der Textzeilen in Fra Angelicos Verkündigung Lasse Hodne, „Reading and Viewing Words in Fra Angelico's Typological Paintings", in: Kristin Bliksrud Aavitsland und Turid Karlsen Seim (Hrsg.), *Inscriptions in Liurgical Spaces*, Rom 2011, S. 243–263.



45. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1430–1431, Detail Abb. 34

Bevor in den nächsten Abschnitten nun der Frage nachgegangen werden soll, wie sich Zeit, Zeitlichkeit und Ewigkeit im dominikanischen Quattrocento denken und visualisieren ließen, soll abschließend noch auf ein Detail aufmerksam gemacht werden. Im goldenen Teppich, der den Boden unter Maria schmückt, hebt sich ein kleines, goldenes Dreieck vom dunkleren Umfeld ab, das auf den ersten Blick keine erkennbare Funktion zu erfüllen scheint (Abb. 45). Erwin Panofksy führte 1953 den Begriff „disguised Symbolism" ein, um die „verborgene" oder „verkleidete" Symbolik der detailreichen niederländischen Verkündigungsdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts zu fassen.[47] Um seinen Begriff des „verborgenen Symbols" zu erläutern, verweist Panofsky auf die dominikanische Theologie des Thomas von Aquin und zitiert aus der entscheidenden Textstelle zu Beginn der *Summa theologica*,[48] die den Kern seiner Befürwortung für den Gebrauch von Bildern benennt:

47 Siehe Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, (The Charles Eliot Norton Lectures), Cambridge MA 1953, S. 140–144; Frank Büttner und Andrea Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, S. 104.
48 Siehe Panofsky 1953, S. 142.

> Ich antworte, was gesagt werden muss, dass es der Heiligen Schrift angemessen ist, dass sie Göttliches und Geistiges mit einem Gleichnis körperlicher Dinge vermittelt. […] Es ist nämlich für den Menschen natürlich, dass er über die Sinneswahrnehmung zu Verständnis gelangt, weil unsere gesamte Erkenntnis ihren Anfang in der Wahrnehmung hat. Deshalb wird uns entsprechend Geistiges in der Heiligen Schrift mithilfe einer bildlichen Übertragung körperlicher Dinge vermittelt.[49]

Mit Thomas ließe sich das goldene Dreieck als ein ebenso unmittelbarer wie versteckter Hinweis auf die Heilige Trinität sowie, überzeugender, auf die drei dargestellten Zeitformen begreifen, die Fra Angelico zwischen Engel, Maria und Heiligem Geist bzw. Jesaja konstituiert. Darüber hinaus entspricht die helle Farbe des Dreiecks der Farbe der Kehrseite des kostbaren Stoffes, wie in den Teppichfalten an einigen Stellen sichtbar wird. Möchte Fra Angelico zeigen, dass ein Windhauch – vielleicht erzeugt durch das Hereinkommen des Engels – den goldenen Zipfel in Bewegung versetzt hat?[50] Als Spur des Windes zeigt sich das gelbgoldene Dreieck als sichtbarer Ausdruck eines Ereignisses in der Zeit.

Zum Zeitbegriff

Spätestens seit Aristoteles lässt sich die ontologische Frage nach der Zeit nicht abseits des Verweises auf die Sichtbarkeit der Zeit durch und als Bewegung beantworten. Nach Aristoteles gibt es nicht nur keinen Raum, sondern auch keine Zeit unabhängig von den Dingen. Werden die Orte von den Objekten definiert,[51] so wird die Zeit durch Bewegung konstituiert.[52] Ort und Zeit sind dabei sekundäre Bestimmungen. Während der aristotelische Ortsbegriff jedoch bis über das Quattrocento hinaus dominant blieb, wird die Interpretation des Zeitbegriffs nicht von Aristoteles, sondern maßgeblich von den Ausführungen des Augustinus von Hippo (354–430) bestimmt.[53]

49 [Übers. d. Verf.] „Respondeo dicendum quod conveniens est sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere. […] Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium." Sancti Thomae de Aquino, *Summa Theologiae*, Prima Pars a Quaestione LXV ad Quaestionem LXXIV. Textum Leoninum Romae 1889 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón intruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019, I^{a} qu. 1 art. 9 co.

50 Zu „Aurum" (Gold), „Aura" (Wind, Luft, Atem) und „Inspiration" siehe Quené 2021.

51 Siehe Kap. 3, S. 158–160.

52 Siehe Tony Roark, *Aristotle on Time. A Study of the Physics*, Cambridge et al. 2011, S. 3.

53 Auch Karen Gloy springt in ihrer konzisen *Philosophiegeschichte der Zeit* (Paderborn/München 2008) von Augustinus zu Newton. Wenngleich diese Lücke selbstverständlich zu schließen wäre, so ist darin doch die Tragweite der Zeittheorie des Augustinus zu erkennen. Siehe Anm. 63 dieses Kapitels.

Augustinus stellt im XI. Buch seiner *Confessiones* die berühmt gewordene rhetorische Frage: „Quid est enim tempus?“[54] Seine Antwort lautet: „Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es einem Fragenden erklären will, weiß ich es nicht.“[55] Bereits diese, auf den ersten Blick wenig erhellende Antwort lässt erkennen, dass Augustinus die Zeit nicht nur aus ihrem kosmologisch-aristotelischen Zusammenhang der Planetenbewegungen herauslöst,[56] sonders die Zeit auch radikal subjektiviert.[57] Augustinus sucht seine Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Zeit nicht in den Dingen, sondern in sich selbst. So besteht, wie Karen Gloy anmerkt, „[d]ie eigentliche Leistung und Innovation Augustins […] in dem Entwurf einer Theorie der Zeitvorstellung im Subjekt (Ich).“[58]

Augustinus unterscheidet zunächst vergangene, gegenwärtige und zukünftige Zeit, um dann zu problematisieren, dass sich jeder gegenwärtige Moment, so kurz dieser auch zu sein scheint, immer weiter in Vergangenes und Zukünftiges aufteilen lässt:

> Wenn man sich ein Stück Zeit vorstellt, das sich nicht mehr in Teile aufspalten läßt, auch nicht in winzigste, so ist es das allein, was gegenwärtig zu nennen wäre. Aber auch dieses Stück Zeit fliegt so rasch von der Zukunft in die Vergangenheit hinüber, daß keine Dauer sich erstreckt. Denn wenn es sich erstreckt, läßt es sich in Vergangenes und und Zukünftiges aufspalten: was aber gegenwärtig ist, hat keine Ausdehnung.[59]

Das Problem der sich in Vergangenheit und Zukunft aufspaltenden und sich damit konsequent der Gegenwärtigkeit entziehenden Gegenwart löst Augustinus, indem er konkludiert:

> […] weder Zukünftiges noch Vergangenes ist. Diese Besonderheit der Zeit verfehlt man, wenn man sagt: es gibt drei Zeiten, die vergangene, die gegenwärtige und die zukünftige. Zutreffend könnte man vielleicht sagen:

54 „Was ist denn [überhaupt] Zeit?“ Aurelius Augustinus, *Was ist Zeit? (Confessiones XI/Bekenntnisse 11)*, übers. aus dem Lateinischen von Norbert Fischer, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2000, Liber XI, Cap. 17, S. 22–23.

55 „Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare uelim, nescio.“ Ebd., S. 24–25.

56 „Audiui a quodam homine docto quod solis et lunae ac siderum motus ipsa sint tempora, et non adnui.“ Dt. Übers.: „Gehört habe ich von einem Gelehrten, die Zeiten seien eigentlich die Bewegungen von Sonne, Mond und Sternen; aber ich habe nicht zugestimmt.“ Ebd., Cap. 29, S. 38–39.

57 Siehe Gloy 2008, S. 98–99. Gloy hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, dass Augustinus in wesentlichen Punkten auf die Zeitphilosophie des Plotin zurückgreift, außerdem ließe sich bereits bei Platon eine Herauslösung der Zeit aus kosmologischen Zusammenhängen feststellen. Für den hiesigen Zusammenhang ist dies jedoch zweitrangig, da die Schriften Plotins im Mittelalter nicht in lateinischer Sprache vorlagen und nur anhand der Rezeption durch Augustinus in seinen *Confessiones* diskutiert werden konnten.

58 Ebd., S. 112. Siehe Lorenz Dittmann, „Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei“, in: Friedrich Piel und Jörg Traeger (Hrsg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 93–109, hier S. 93.

59 Orig.: „Si quid intellegitur temporis, quod in nullas iam uel minutissimas momentorum partes diuidi possit, id solum est quod praesens dicatur; quod tamen ita raptim a futuro in praeteritum transuolat, ut nulla morula extendatur. Nam si extenditur, diuiditur in praeteritum et futurum; praesens autem nullum habet spatium.“ Augustinus Confessiones, Liber XI, Cap. 20, S. 28–29.

> es gibt drei Zeiten, nämlich Gegenwart von Vergangenem, Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Zukünftigem.[60]

Daraus ergibt sich die Frage nach der Lokalität der Gegenwart, in der Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges enthalten sind. Augustinus erläutert:

> Denn diese drei Zeiten sind gewissermaßen in der Seele da: anderswo aber sehe ich sie nicht. Es gibt Gegenwart von Vergangenem: nämlich Erinnerung, Gegenwart von Gegenwärtigem: nämlich Anschauung, Gegenwart von Zukünftigem: nämlich Erwartung.[61]

In seinen *Confessiones* unterscheidet Augustinus zwischen *anima* („Seele") und *animus* („Geist").[62] Hinsichtlich der Frage nach dem „Ort" der Zeit, fällt diese Differenz nun jedoch nicht mehr ins Gewicht: Zeiten sind in der Seele, gleichsam im Geist präsent.[63] Um mit Edmund Husserl zu sprechen – der seine *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* mit Augustinus beginnt[64] – wird die Seele bei Augustinus bereits zu einer phänomenologischen Entität, in der sich Zeitlichkeit denken, wahrnehmen und empfinden lässt. Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges werden im Subjekt durch den Akt der Erinnerung (*memoria*), der Wahrnehmung (*contuitus*) und der Erwartung (*expectatio*) erst gestiftet.[65] Die Zeitformen selbst sind und werden dabei im Subjekt gleichsam aufgehoben.

Ewigkeit und Vergegenwärtigung

In den *Confessiones* des Augustinus spielt nicht nur das Subjekt, sondern auch der Begriff der Ewigkeit (*aeternitas*) eine entscheidende Rolle. Augustinus beginnt seine Überlegungen zum Wesen der Zeit mit einem Kommentar der ersten Genesis-Verse[66] und fragt:

60 Ebd., Cap. 26, S. 34–35: „nec futura sunt nec praeterita, nec proprie dicitur, tempora sunt tria, praeteritum, praesens, et futurum, sed fortasse proprie diceretur, tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris."

61 „Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non uideo, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio." Ebd.

62 Siehe Gloy 2008, S. 113.

63 Zu dieser These siehe auch Thomas Bradwardine (um 1290–1349), dessen Abhandlungen *De continuo* und *De causa dei contra Pelagianos* sowie sein *Tractatus de Proportionibus* in Exzerpten auch in Florenz zirkulierten. Wie Augustinus argumentiert Bradwardine für die Unmöglichkeit der Gegenwartserfahrung und für ihre Auflösung in Vergangenheit und Zukunft. Siehe insbes. Henry Lamar Crosby, *Thomas of Bradwardine: his Tractatus de proportionibus; its Significance for the development of mathematical physics*, Diss. University of Wisconsin, Madison 1955; John E. Murdoch, „Infinite Times and Spaces in the Later Middle Ages", in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 194–205; Niko Strobach, *The Moment of Change. A Systematic History in the Philosophy of Space and Time*, Dordrecht 1998; Niko Strobach, „Indivisible Temporal Boundaries from Aristophanes until Today", in: *Vivarium*, 55 (1), 2017, S. 9–21; Edith Dudley Sylla, „Infinity and continuity: Thomas Bradwardine and His Contemporaries", in: Stewart Shapiro und Geoffrey Hellman (Hrsg.), *The History on Continua: Philosophical and Mathematical Perspectives*, Oxford 2021, S. 49–81.

64 Edmund Husserl, „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)", in: Rudolf Boehm (Hrsg.), *Edmund Husserl – Gesammelte Werke*, (Husserliana, Bd. 10), Den Haag 1966, S. 3.

65 Siehe Gloy 2008, S. 114.

66 Siehe „In principio creavit Deus caelum et terram | terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas | dixitque Deus fiat lux et facta est lux." Gen 1,1–3.

„Wie aber hast Du Himmel und Erde geschaffen und welchen Werkzeugs hast Du Dich bei dieser gewaltigen Tätigkeit bedient?“[67] Gott hat sich – worauf auch Johannes ganz zu Beginn seines Evangeliums Bezug nimmt[68] – des Wortes bedient, was für Augustinus insofern ein Problem darstellt, als dass das gesprochene Wort eine zeitliche Dauer hat und somit die Zeit voraussetzt. Denn wenn die Schöpfung des Himmels und der Erde erst die Erschaffung der Zeit zur Konsequenz hat, so hätte sich das Wort über deren Erschaffung nicht sprechen lassen.[69] Augustinus löst dieses Problem, indem er – in Analogie zu Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem im menschlichen Geist[70] – den Begriff der göttlichen Ewigkeit einführt, in der die Zeit verwahrt wird: „Folglich schwindet nichts an Deinem Wort und nichts folgt nach, weil es ja wahrhaft unsterblich und ewig ist. Deswegen sprichst Du zugleich und immerwährend alles, was Du sprichst, durch das Wort, das ebenso ewig ist wie Du.“[71] So existiert das Wort Gottes vor, mit, in und nach der Zeit und ist damit von der Zeit unabhängig, ihr gleichsam losgesprochen. Wie in der Seele, heben sich in der Ewigkeit und damit bei Gott die Zeitformen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft auf.[72]

Platon definierte in seinem *Timaios* die Zeit als „bewegliches Abbild des Äon“,[73] wobei der Begriff „Äon“ (*αἰών*) sowohl mit Ewigkeit als auch mit Unendlichkeit übersetzt werden kann.[74] Dennoch lässt sich keine ideengeschichtliche Interdependenz zwischen „Ewigkeit“ und „Unendlichkeit“ herstellen.[75] Für die Vorstellung einer Einheit von Zeit und Raum bzw. einer „Raumzeit“ oder gar eines „Raum-Zeit-Kontinuums“ muss erneut die Moderne einstehen, wobei Denker wie Hermann Minkowski (1864–1909) und Albert Einstein (1879–1955) zu nennen sind. Der Blick auf das Quattrocento erfordert eine Revision der Relativität von Zeit und Raum.

In Fra Angelicos Verkündigungsdarstellung für San Domenico in Cortona

67 Orig.: „Quomodo autem fecisti caelum et terram et quae machina tam grandis operationis tuae?“ Augustinus Confessiones, Liber XI, Cap. 7, S. 10–11.

68 „In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum“. Joh 1,1. Siehe den Abschnitt „*Ave Gratia Plena*“ auf S. 189–192.

69 „Wenn Du also mit tönenden und vergehenden Worten gesprochen hast, um Himmel und Erde zu schaffen, wenn Du Himmel und Erde so geschaffen hast, dann gab es körperliche Schöpfung schon vor Himmel und Erde, durch deren zeithafte Bewegungen jene Stimme zeitlich verlaufen konnte.“ Augustinus Confessiones, Liber XI, Cap. 8, S. 13.

70 Siehe Gloy 2008, S. 116.

71 Augustinus Confessiones, Liber XI, Cap 9, S. 14–15: „non ergo quidam uerbi tui cedit atque succedit, quoniam uere immortale atque aeternum est. et ideo uerbo tibi coaeterno simul et sempiterne dicis omnia, quae dicis.“ Siehe Gloy 2008, S. 105–108.

72 Siehe Niklaus Largier, *Zeit, Zeitlichkeit, Ewigkeit. Ein Aufriss des Zeitproblems bei Dietrich von Freiberg und Meister Eckhart*, (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, Bd. 8), Bern et al. 1989, S. 123–124; Gloy 2008, S. 105.

73 Platon, *Timaios*, 37c–38c. Siehe Platonis, *Opera*, Tomus 4: Tetralogiam VIII continens. Clitopho, Res Publica, Timaeus, Critias, hrsg. von Ioannes Burnet, Oxford 1902, ND (Clarendon Press), Oxford 1986.

74 Siehe Gloy 2008, S. 42–49.

75 In diesem Zusammenhang sei noch einmal an René Descartes erinnert, der sich – wie im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit dargelegt – noch im 17. Jahrhundert darüber gewundert hatte, dass Nikolaus von Kues für seine Idee einer unendlichen Räumlichkeit von der Kirche nie angefochten wurde, während Ewigkeitsvorstellungen exegetisch und theologisch diskutiert wurden. Siehe Kap. 3, S. 158–160.

(Abb. 34) drängt die Säulenflucht der weißen Marmorarchitektur den Blick in die Bildtiefe, hinein in das verlorene Paradies. Für das quattrocenteske Publikum wird die typologische Darstellung von Verkündigung und Vertreibung nicht deshalb zur Herausforderung, weil Fra Angelico das Paar im Garten der Maria abbildet, sondern weil der Maler Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – in den Worten von Augustinus – als „Gegenwart von Vergangenem, Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Zukünftigem"[76] simultan vergegenwärtigt. Die goldenen Buchstaben der Lukas-Verse erinnern, vergegenwärtigen und versprechen dabei nichts weniger als die Ewigkeit Gottes.

Friedrich Ohly hat in seinem Aufsatz „Die Kathedrale als Zeitenraum" die Visualisierung der Zeit „von der Schöpfung bis zum Weltenende" an und in der Architektur des Doms von Siena nachgewiesen.[77] Am Beispiel von San Marco führt Ohly vor Augen, wie sich die Zeit im Durchschreiten des Raumes entfaltet und sich als „Zeitenraum" präsentiert: „Im Dom von Siena wurde die Welt als Zeit und Raum, mit dem ewigen Kosmos im Gewölbe, zur ganzheitlichen Kunstgestalt, ein Weltgedanke zum Gebäude."[78] Ohly durchschreitet die Kathedrale, und im Gehen wird die Heilsgeschichte sichtbar. Die Dimension der Länge wird dabei als Zeitenlänge, als Dauer ausgelegt, als „Ausdauer in der Zeit der Wanderung bis ans Ende".[79] Die Kathedrale als liturgischer Raum ist darüber hinaus der Ort, an dem das liturgische Geschehen auf die subjektive Zeiterfahrung Einfluss nimmt,[80] indem sie die Zeit entfaltet und zusammenzieht, indem sie durch Handlungen die Zeit selbst entschleunigt, durch Wort und Musik zum Fließen bringt, bevor sie sie erneut rafft, dehnt und in Gebet, Kontemplation und Anschauung als Ewigkeit einfaltet.

In der Architektur findet die Zeit ihre kongeniale Umsetzung. Im Fußboden, in der Säulenflucht, im Rhythmus der Bauelemente lässt sie sich doch noch weniger in einem „Augenaufschlag" erfassen als das Bild.[81] Im Bild ist es nicht nur

76 Augustinus Confessiones, Liber XI, Cap. 26, S. 35.
77 Friedrich Ohly, „Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena", in: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung" der Universität Münster*, 6, 1972, S. 94–158, hier S. 100.
78 Ebd., S. 140.
79 Ebd., S. 103.
80 Die Kathedrale als liturgischer Raum ist natürlich auch der Ort, an dem das liturgische Geschehen auf besondere Art und Weise auf die reale Zeiterfahrung Einfluss nimmt, wie Friedrich Ohly beschreibt: „Die Liturgie der Horen ist ein Ganzes, eine Abbreviatur der geschichtlichen Zeit, der Lebensalter oder der Stationen des Erlösungsleidens Christi. Das Vergangene, das Gegenwärtige und das Verheißene werden zu einer vom Bewußtsein abschreitbaren, den Teil zum Glied eines Körpers machenden Simultaneität verbunden. Das geistige Bauwerk des liturgischen Tages ist eine verdichtete Zeitenwelt. Im Gottesdienst der Tagzeiten, der Woche oder des Kirchenjahres (hier in der Gestaltung der lectio continua der Bibel) den in stationsartiger Erinnerung verkürzten Ablauf der Heilszeiten von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht erkennend, suchen die Liturgiker des Mittelalters die anders als endlos erfahrene Zeitenfolge der Jahrtausende zu einer durch kultische Nachgestaltung überschaubar gemachten Gegenwart zu versammeln, so wie die Feier der Messe das Leben Christi von der Geburt bis Emmaus nachvollzog." Ohly 1972, S. 153.
81 Siehe Kap. 2, S. 140–141.

das Blattgold, sondern auch die Perspektive, an der die Zeit sichtbar wird. Nicht die räumliche Unendlichkeit, sondern die zeitliche Ewigkeit wird in Fra Angelicos Verkündigungsdarstellungen mit, durch und von der *perspectiva* konstituiert. Das Hinein-Gehen in den architektonischen Raum wird im Bild zu einem Hinein-Sehen,[82] das von der Perspektive wie vom Glanz des Goldes auf paradigmatische Weise erst ermöglicht, gleichsam provoziert wird. „Im Mikrokosmos des [Bildes] ruht die Ewigkeit wie ein Tag",[83] lässt sich in Anlehnung an Ohly festhalten. Nicht der Raum wird von der Perspektive hervorgebracht, sondern die Zeit – und mit ihr die Ewigkeit.[84]

Pretereundo Cave Ne Sileatur Ave

Im Dominikanerkloster von San Marco in Florenz schuf Fra Angelico seine vielleicht berühmteste Darstellung der Verkündigung an Maria (Abb. 46). Das Fresko entstand zwischen circa 1438 und 1443 und damit deutlich später als seine Verkündigungstafeln für San Domenico in Fiesole und Cortona. Die insgesamt mehr als fünfzig Bilder, die die Räume des Klosters von San Marco schmücken, wurden nach Übernahme des Klosters von Silvestrinermönchen im Zuge umfangreicher Umbau- und Renovierungsarbeiten realisiert. 1436 bezogen die Dominikaner-Observanten das Kloster,[85] während das genau 30 Jahre zuvor gegründete Kloster von San Domenico in Fiesole nördlich von Florenz weiterhin bestehen blieb. Fra Angelico, zu diesem Zeitpunkt noch Fra Giovanni

82 Vielleicht hat sich Louis Marin für seine These, rechts von der Verkündigungsszene für San Domenico in Cortona habe sich im Abseits des gezeigten Bildausschnitts das „Reich der Gnade" befunden, von Friedrich Ohly inspirieren lassen: „Das als Ding Gegebene des architektonischen Raums der Kirche böte die hermeneutischen Handhaben zu seiner Deutung als eines Zeitenraumes, der die Herkunft der Kirche aus dem Alten Testament, ihre Gegenwart aus der Mitte in Christus und ihre Zukunft im verheißenen Jenseits als ein Ganzes zur einheitlichen Gestalt in sich verbände." Ohly 1972, S. 108. Vgl. Marin 2004 [1989], S. 211, wie zitiert im Abschnitt „Hineinsehen statt Hineingehen" auf S. 165–169.

83 Siehe Ohly 1972, S. 146.

84 Ein vergleichbarer Argumentationsansatz findet sich in einem Aufsatz von Yves Bonnefoy (1923–2016) aus dem Jahre 1959: „In dem gemalten Werk wird Zeit auf unmittelbare Weise hervorgebracht durch ihre zugleich zweideutigste und bekannteste Setzung, jene, die man vorschnell die der Tiefe nennt. Man behauptet, daß die Tiefe nach und nach zum Ausdruck des Raumes erfunden wurde: das heißt das Problem falsch zu stellen. Tatsächlich ist die Fläche in der Malerei nur die Seinsweise und damit der Ort für die Gestalt, die für das Wesen und die Außerzeitlichkeit steht. […] Auch kann die Andeutung der Tiefe nur die Dimension der Körperlichkeit, die Nacht der sinnlichen Welt, beitragen. Sie ersetzt die Evidenz durch den Zweifel, das Göttliche durch das die Zeit verkörpernde Existenzielle. Ja, die Zeit wird im Werk nur durch die Tiefe in der Bewegung vermittelt, durch ihre Dichte des Zögerns, der Ambiguität, der Widersprüche […] Ich bin auf die Frage des Raumes gekommen, weil das italienische 15. Jahrhundert mit der Perspektive eine Möglichkeit gefunden hat, mehrere Metaphysiken der Zeit in wunderbarer Klarheit zu formulieren." Yves Bonnefoy, „Zeit und Außerzeitlichkeit in der Malerei des Quattrocento", übers. aus dem Französischen von Patricia Oster, in: Yves Bonnefoy, *Das Unwahrscheinliche oder die Kunst*, mit einem Vorwort von Karlheinz Stierle, München 1994, S. 33–53, hier S. 36. Weiter heißt es: „Ich weiß nicht, ob man, von der Vorstellung in die Irre geführt, daß es der Perspektive um eine Gestaltung des Raumes gehe, jemals ihren prinzipiellen Charakter genügend unterstrichen hat, den ich *begrifflich* nennen würde." Ebd., S. 41 [Hervorhebg. im Orig.]. Obwohl 1988 eine englische und 1994 die oben zitierte deutsche Übersetzung des Aufsatzes erschienen, wurde Bonnefoys Text kaum rezipiert. Siehe auch Yves Bonnefoy, „Time and the Timeless in Quattrocento Painting", übers. aus dem Französischen von Michael Sheringham, in: Norman Bryson (Hrsg.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge 1988, S. 8–26.

85 Eine Zeremonie fand am 4. Februar 1436 statt, nachdem die Silvestrinermönche nach langen Kontroversen nach San Giorgio alla Costa im Oltrarno-Viertel von Florenz ausgewichen waren. Erste Renovierungsarbeiten nach Plänen von Michelozzo begannen allerdings erst Ende 1437, nachdem Cosimo und Lorenzo de' Medici sich zur großzügigen finanziellen Unterstützung entschieden hatten. Es ist anzunehmen, dass die Umbauarbeiten und auch die Ausstattung durch Fra Angelico 1443 abgeschlossen wurde, da an



46. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1438–1443, Fresko, ca. 321 × 230 cm. Museo di San Marco, Florenz

gerufen, gehörte – ebenso wie sein leiblicher Bruder Fra Benedetto – dem Kloster in Fiesole bis zu seinem Tod 1455 an.[86]

Der Nordkorridor im ersten Stockwerk des neugestalteten Klosters, an dem sich nicht nur die Dormitorien der Laienbrüder, sondern auch die Klosterbibliothek, die Zelle des Cosimo de' Medici sowie Angelicos großes Verkündigungsfresko befinden, ist über einen erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Treppenaufgang erreichbar (Abb. 47).[87]

Im Vergleich zu den Verkündigungstafeln fällt Angelicos Verkündigungsfresko zunächst durch eine Reduktion der Bildelemente auf. Gabriel und Maria befinden sich in einer zweiseitig geöffneten Loggia, dessen goldgelber Boden und schmuckloses Gewölbe alle Aufmerksamkeit auf das Ereignis der Verkündigung selbst und damit auf die

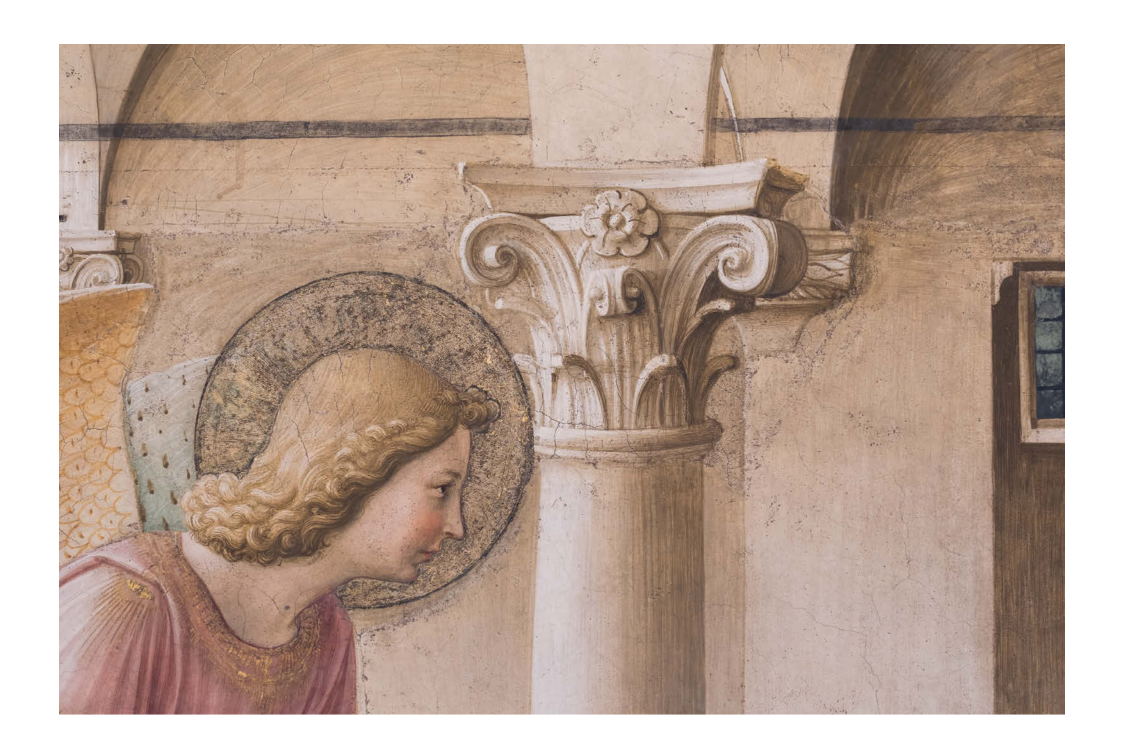
Epiphanias am 6. Januar die Kirche von San Marco vom Papst geweiht wurde. Siehe Marilena Tamassia (Hrsg.), *Salve Mater. L'Annunciazione di Beato Angelico a San Marco*, (Quaderni del Museo di San Marco, Nr. 1), Livorno 2017, S. 57–62.

86 Siehe Hood 1993, S. 10.

87 Die Treppe besteht heute aus zwei Abschnitten und gibt auf halbem Weg den Blick auf die Stirnwand des Nordkorridors frei. Aufgrund unzureichender Dokumentation ist heute nicht mehr eindeutig zu bestimmen, auf welches Jahr die jetzige Treppe zu datieren ist. Plausibel erscheint, dass sie in ihrer heutigen Struktur im Zuge des zweiten Renovierungsabschnittes nach dem Erdbeben vom 28. September 1453 konstruiert wurde. Die ursprüngliche, von Michelozzo entworfene Treppe befand sich aller Wahrscheinlichkeit nach an ähnlicher Stelle, auch wenn sie aus einem anderen Winkel auf das Fresko zusteuern ließ: „Non è quindi scontato che il punto di vista privilegiato scelto dall'Angelico fosse quello dell'arrivo a caposcala della scala monumentale e non è neanche scontato che Beato Angelico sia posto il problema di avere un punto di vista privilegiato." Tamassia 2017, S. 86. Spätestens 1457 und



47. Blick in den Nordkorridor und auf die *Verkündigung* von Fra Angelico, ca. 1438–1443, Fresko, ca. 321 × 230 cm. Museo di San Marco, Florenz



48. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1438–1443, Detail Abb. 46

Begegnung zwischen Gabriel und Maria lenkt. Die hellen, transparenten Farbschichten, die einst den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube schräg links über den Kopf der Maria darstellten,[88] sind ebenso verwittert wie die rote Farbe der Tunika von Maria, die heute fast weiß erscheint.[89] Auch das Blattgold der Nimben und die Mordentgoldauflagen der Gewandsäume lassen sich nur noch erahnen (Abb. 48). Draußen trennt ein hoher Zaun den üppig bewachsenen Garten Eden vom *hortus conclusus* der Maria, in der weiße und rote Frühlingsblumen wachsen. Grünes Laub zeigt sich durch das kleine vergitterte Fenster an der Stirnwand des *thalami virginis*.

William Hood hat in seiner Monographie zu Fra Angelicos Fresken in San Marco herausgearbeitet, dass Angelico für seine Komposition strikt von den Maßen der ihm zur Verfügung stehenden Fläche (circa 6 × 5,5 Florentinische *braccia*) ausging und seine Komposition geometrisch konstruierte.[90] Auch weist

damit nach Fertigstellung des Freskos wurde zur Linken des Treppenaufgangs an der Ostseite des Korridors ein großes Fenster eingesetzt. Siehe Hood 1993, S. 262.

88 Siehe Tamassia 2017, S. 33.

89 Siehe Giovanni Bartolozzi et al., „Studio diagnostico e analitico dell'affresco Annunciazione mediante techniche non-invasive", in: Marilena Tamassia (Hrsg.), *Salve Mater. L'Annunciazione di Beato Angelico a San Marco*, (Quaderni del Museo di San Marco, Nr. 1), Livorno 2017, S. 103–137, hier S. 132.

90 Siehe Hood 1993, S. 264; sowie Kap. 2, insbes. die Abschnitte „*Tabula quadrata*" und „Punkt und Linie zu Fläche". Angelico bestimmte die Höhe der Säulenschäfte, die Abstände zwischen ihnen sowie die Höhe der Arkaden alle nach der Maßeinheit des *braccio*, die er mithilfe einer Schlagschnur markierte. Siehe Bartolozzi et al. 2017, S. 111. Anders als in seinen Verkündigungstafeln für San Domenico in Fiesole und Cortona sind die beiden Abstände zwischen den drei



49. Blick auf die *Verkündigung* von Fra Angelico, ca. 1438–1443, Fresko, ca. 321 × 230 cm. Museo di San Marco, Florenz

Hood auf den grauen Rahmen hin, der die Darstellung der Verkündigung an Maria in die Architektur des Nordkorridors einbettet, nimmt er doch die Farbe der Pilaster, Zierleisten und Zellentürrahmen aus *pietra serena* imitierend auf (Abb. 49).[91] Dabei entgeht Hood nicht, dass der sich illusionistisch in die Bildtiefe erstreckende Rahmen – der gerne als Albertisches Fenster interpretiert wird[92] – einer anderen perspektivischen Geometrie folgt als die innerhalb dieses Rahmens dargestellte Loggienarchitektur: „Frame and field, that is to say, are deliberately discontinuous, and whatever illusion may be attributed to the frame may not be extended to the composition it encloses."[93] So befindet sich auf Augenhöhe der Betrachtenden vor dem Bild die untere Begrenzung des grauen Rahmens der Darstellung, der als breite Horizontale von einem noch breiteren hellen Streifen sowie einem darüber liegenden grünen, einem ockerfarbenen und schließlich erneut von einer dunkleren Linie begrenzt wird, die sich als Schattenwurf des Marmorplateaus der Verkündigungsszene zu erkennen gibt (Abb. 50).

Säulen identisch mit der Höhe der Säulenschäfte und betragen jeweils genau zwei *braccia*. Die Höhe der Arkade beträgt wiederum genau die Hälfte dieses Maßes, nämlich einen *braccio*, die Breite der Säulenschäfte ¼ *braccio* usw. Siehe Hood 1993, S. 264; Tamassia 2017, S. 37. In Analogie zur Verkündigungstafel für San Domenico in Fiesole ergeben sich die Winkel der diagonalen Achsen des Marmorplateaus und der Zuganker aus der geometrischen Konstruktion. Siehe Hood 1993, S. 266.

91 Siehe ebd., S. 262.

92 Siehe Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, S. 132: „*L'Annonciation* du corridor nord du couvent de San Marco est décidément albertienne." Zur Interpretation der Bilder Fra Angelicos als Albertische Fenster siehe auch Gerbron 2016, S. 23.

93 Hood 1993, S. 262.



50. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1438–1443, Detail Abb. 46

An der Stirnseite des Marmorplateaus, das andererseits als ockerfarbenes Band noch Teil des Rahmens ist, zeichnet sich eine Inschrift ab: „virgines intacte cum veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave".[94] Der unbekannte Anwesende – ein Laienbruder, Cosimo de' Medici selbst, ein Kleriker oder Besucher der Klosterbibliothek[95] – wird unmittelbar und unmissverständlich von der Inschrift aufgefordert, nicht unachtsam an der Darstellung der Verkündigung vorbeizugehen, sondern an Ort und Stelle selbst das „Ave" des Engels zu sprechen:[96] „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus et benedictus Fructus uentris tui Iesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis. Amen."[97]

Das Wort „Ave" in den Mund zu nehmen, heißt auch, den Namen „Eva" zu sprechen.[98] Der Betende vor dem Bild spannt mit seinem Grußwort selbst den heilsgeschichtlichen Bogen vom Sündenfall bis zur Erlösung, wodurch im Bild sowohl die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies als auch die Darstellung des Propheten Jesaja im Zwickel der Loggienarchitektur obsolet geworden ist. Zurück bleibt nur ein kreisrunder Tondo, während das sehende Subjekt zu einem konstitutiven Teil der Darstellung wird. Denn Gegenwart von Vergangenem,

94 „Wenn Du vor die Figur der unberührten Jungfrau kommst, gib beim Vorbeigehen acht, daß Du das Ave nicht stillschweigend übergehst." Zit. nach Didi-Huberman 1995, S. 131. Aktuell wird davon ausgegangen, dass es sich hier um eine zeitgenössische Inschrift handelt, die – falls sie nicht von Fra Angelico selbst stammt – spätestens im Hinrichtungsjahr Girolamo Savonarolas 1498 angebracht wurde. Siehe Tamassia 2017, S. 90. Der Vergleich mit den Inschriften der Bildtafeln des *Armadio degli Argenti* spräche jedoch für die Autorschaft Fra Angelicos. Die zweite Inschrift im Verkündigungsfresko Angelicos, die deutlich später angebracht wurde und sich unmittelbar oberhalb der ersten Inschrift befindet, trägt den Wortlaut „salve mater pietatis et totius trinitatis nobile triclinium".

95 Siehe Allie Terry, „A Humanist Reading of Fra Angelico's Frescoes at San Marco", in: Liana De Girolami Cheney und John Hendrix (Hrsg.), *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature, and the Visual Arts*, New York 2004, S. 115–131 und Allie Terry-Fritsch, „Florentine Convent as Practiced Place. Cosimo de' Medici, Fra Angelico, and the Public Library of San Marco", in: *Medieval Encounters*, 18, 2012, S. 230–271.

96 Die Klosterregeln besagten, dass auch die Laienbrüder, die maßgeblich für den Unterhalt des Klosters verantwortlich waren und beispielsweise weder Psalter noch andere Bücher besitzen durften (siehe Hood 1993, S. 289), drei Gebete auswendig aufsagen konnten: das *Credo*, das *Pater Noster* und das *Ave Maria*.

97 Zit. nach Girolamo Savonarola, „Esposizione sopra l'orazione della Vergine", in: *Mariam Library Studies*, 10, Art. 7, 1978, S. 81–105, hier S. 82.

98 Siehe den Abschnitt „*Ave Gratia Plena*" auf S. 189–192.

Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Zukünftigem sind *in der Seele* des Subjektes gegenwärtig.

Seele, Zeit und Horizont

Nach Hood weisen die wenigen Diagonalen der Komposition auf einen Fluchtpunkt bzw. auf eine Fluchtpunktzone hin, die sich im kleinen viereckigen Fenster im Marienzimmer verorten lässt.[99] Der Horizont, den Hood vom Fluchtpunkt ableitet, soll sich knapp über der Augenhöhe der Jungfrau im Bild befinden, worin Hood die demütige Neigung ihres Kopfes betont sieht.[100] Während Albrecht Koschorke in seiner *Geschichte des Horizonts* den Horizont als ein neuzeitliches Phänomen definiert,[101] kommt auch Alberti in seiner Anleitung zur perspektivischen Darstellung in *De Pictura* ohne den Horizont aus und entscheidet sich bewusst gegen die Verwendung des Begriffs.[102] Koschorke verschränkt dagegen den Horizont mit der „neuzeitlichen" Erfindung der Perspektive: „Kulturhistorisch steht der Vertiefung des Blickraumes und dem dadurch bedingten Erscheinen der Horizontlinie in spätmittelalterlichen Landschaftsprospekten die spekulative Eroberung der Raumtiefe zur Seite."[103] Während im dritten Kapitel der vorliegenden Studie bereits gegen eine Interpretation der perspektivischen Darstellung als Strategie zur Darstellung des homogenen, unendlichen und isotropen Raumes argumentiert wurde, stellt sich nun ein letztes Mal die Frage, ob sich aus dem Impuls, „Perspektive" und „Horizont" miteinander verquicken zu wollen, nicht doch eine Erkenntnis gewinnen lässt.

Die Dominikaner Albertus Magnus und Thomas von Aquin gehören zu den wichtigsten Kommentatoren des von einem anonymen Autor – oder einer anonymen Autorin – in arabischer Sprache verfassten *Liber de causis,* das zwischen 1167 und 1187 von Gerhard von Cremona erstmals ins Lateinische übersetzt wurde.[104] Die Schrift unterscheidet zunächst zwischen „Mensch", „Lebendigen" und „Sein",[105] um dann in Proposition II in mehreren Axiomen eine Definition dieses „Seins" (*esse*) – das sich beim Menschen aus Körper, Geist (*intelligentia*) und Seele (*anima*) zusammensetzt – vorzunehmen:

99 Siehe Hood 1993, S. 266.
100 Siehe ebd, S. 267.
101 Siehe Koschorke 1990, S. 11. Siehe ferner Beate Fricke und Lucas Burkart (Hrsg.), *Shifting Horizons. A Line and its Movement in Art, History and Philosophy*, Basel 2022.
102 Siehe Kap. 2, S. 132–136 und 149–152.
103 Koschorke 1990, S. 11.
104 Siehe Rolf Schönberger, „Einleitung", in: [Anonymus], *Liber de causis. Das Buch von den Ursachen*, hrsg. von Rolf Schönberger und übers. von Andreas Schönfeld, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2004, S. VII–XXXII, hier S. XVI–XVII.
105 Liber de causis, Prop. I, Ax. 6–11, S. 2–5.

> Jedes höhere Sein ist entweder höher als die Ewigkeit und vor ihr oder es ist mit der Ewigkeit, oder es ist nach der Ewigkeit und über der Zeit. (Axiom 19)[106]
>
> Das Sein aber, das mit der Ewigkeit ist, ist der Geist, weil er das zweite Sein ist, [gemäß der einen Beschaffenheit, aufgrund deren er weder (etwas) erleidet noch zerstört wird.] (Axiom 21)[107]
>
> Das Sein aber, das nach der Ewigkeit und über der Zeit steht, ist die Seele, weil sie auf der Grenze unterhalb der Ewigkeit und über der Zeit steht. (Axiom 22)[108]
>
> Der Geist wird der Ewigkeit [zur Seite oder] gleich gestellt, weil er sich (zusammen) mit dieser erstreckt und er weder verändert noch zerstört wird. (Axiom 25)[109]
>
> Die Seele ist unterhalb (davon) mit der Ewigkeit verbunden, weil sie für Einprägungen aufnahmefähiger ist als der Geist, und sie steht über der Zeit, weil sie die Ursache der Zeit ist. (Axiom 26)[110]

Auch wenn eine angemessene Kontextualisierung und Interpretation der zitierten Axiome im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann, sei hier insbesondere auf das 22. Axiom aufmerksam gemacht, in dem auf eindrucksvolle Art und Weise sprachlich vor Augen geführt wird, was Fra Angelico im Bild zu fassen sucht.

In der zweiten Proposition des *Liber de causis* wird nach dem Ort der Seele (*anima*) und des Geistes (*intelligentia*) gefragt. Der Ort, der jedoch zu bestimmen wäre, erweist sich – wie zu erwarten ist – nun nicht in einem wie auch immer gearteten „Raum“, sondern – und das ist entscheidend – in einer wie auch immer gearteten Relation zu Zeit (*tempus*) und Ewigkeit (*aeternitate*). Der Ewigkeit wird der Geist zur Seite gestellt (siehe Axiom 25), welcher sich über der Zeit befindet (Axiom 22). Daraus ergibt sich eine Hierarchie zwischen Zeit und Ewigkeit, die durchaus an die hierarchische Struktur bei Augustinus erinnert, in der die Zeitformen nicht nur in der Seele des Subjektes, sondern auch in der Ewigkeit aufgehoben sind.[111] Doch während Augustinus nur unscharf zwischen Geist (*animus*) und Seele (*anima*)

106 Orig.: „Omne esse superius aut est superius aeternitate et ante ipsam, aut est cum aeternitate, aut est post aeternitatem et supra tempus.“ Ebd., S. 6–7.

107 „Sed esse quod est cum aeternitate est intelligentia quoniam est esse secundum, [secundum habitudinem unam, unde non patitur neque destruitur.]“ Ebd.

108 „Esse vero quod est post aeternitatem et supra tempus est anima, quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus.“ Ebd.

109 „Et intelligentia [apponitur vel] parificatur aeternitati, quoniam extenditur cum ea; et non alteratur neque destruitur.“ Ebd.

110 „Et anima annexa est cum aeternitate inferius, quoniam est susceptibilior impressionis quam intelligentia, et est supra tempus, quoniam est causa temporis.“ Ebd.

111 Siehe den Abschnitt „Zum Zeitbegriff“ auf S. 205–207.

unterscheidet, differenziert der *Liber de causis* eindeutig zwischen den Entitäten des Geistes bzw. der Vernunft (*intelligentia*) und der Seele (*anima*). Die Seele nimmt dabei eine laminare Position ein und ist weder der Ewigkeit noch der Zeit zuzuordnen. Sie befindet sich – so das Schlüsselaxiom 22 – auf, in und an der *Grenze* von Zeit und Ewigkeit, spezifischer *in horizonte*. So bezeichnet der Horizont eine zeitliche Grenze, keine räumliche Demarkationslinie. Die horizontale Grenze, die uns bei Fra Angelico auf Augenhöhe präsentiert wird, ist visueller Ausdruck eines Schwellenmomentes, eines Horizontes, in dem sich Zeit und Ewigkeit begegnen. Genau dort, am und im Rahmen der Darstellung, der sowohl Teil der Architektur des Nordkorridors als auch Teil der dargestellten Architektur im Bild ist, soll nun das „Ave" gesprochen werden. Zwischen Zeit und Ewigkeit wird die Bildfläche zum Bildraum. Just dort und in diesem Moment öffnet sich der Rahmenraum, werden wir dazu eingeladen, in die perspektivisch konstruierte Architektur hineinzusehen und teilzuhaben am Heilsversprechen der Ewigkeit Gottes.

Verkündigung und Perspektive

Perspektivische Architekturdarstellungen in Verkündigungsbildern des Quattrocento beschäftigen die Kunstgeschichte seit Langem.[112] Daniel Arasse argumentierte in seiner Monographie *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* leidenschaftlich für eine ikonographisch-theologische Interpretation des Verhältnisses von „Verkündigung" und „Perspektive".[113] Die Zentralperspektive sei das Mittel schlechthin, das Mysterium der Inkarnation im Kontext der Darstellung der Verkündigung an Maria zu vermitteln, produziere die Zentralperspektive doch einen Fluchtpunkt, deren Ort sich nicht nur auf der Bildfläche, sondern auch im Bildraum bestimmen ließe. Dass sich dieser Fluchtpunkt in zahlreichen Verkündigungsdarstellungen, wie in jenen von Ambrogio Lorenzetti (Abb. 39), Fra Angelico, Domenico Veneziano und anderen, räumlich betrachtet hinter einer goldenen Säule, einer verschlossenen Pforte oder einem vergitterten Fenster verbirgt und sich damit

112 Siehe exemplarisch John R. Spencer, „Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence", in: *The Art Bulletin*, 37 (4), 1955, S. 273–280; Damisch 1987; Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Florenz 1989; Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; Arasse 1999; Daniel Arasse, „Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen", in: Wolfgang Schäffner et al. (Hrsg.), *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S. 73–90; Grootenboer 2007; Grave 2015. Für einen historiographischen Blick auf das Thema siehe Neville Rowley, „Daniel Arasse en perspective. Une apostille à L'Annonciation italienne", in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 6, 2006, S. 15–30.
113 Siehe Arasse 1999.

strukturell dem Blick entzieht, lasse sich nach Arasse als Verweis auf die Undarstellbarkeit des Mysteriums der Inkarnation selbst verstehen.[114]

Arasses These ist so einfach wie bestechend, wenngleich seine Deutung der Zentralperspektive als designierte Darstellungsform der Inkarnation die Gefahr in sich birgt, auch dort bedeutsame „Fluchtpunkte“ zu erkennen, wo sich diese gar nicht ermitteln lassen. Wie bereits betont wurde, lässt sich bis heute kein Bild nachweisen, das eindeutig nach den Regeln der sogenannten *costruzione legittima* konstruiert wurde.[115]

Arasses Kronzeuge ist Bernhardin von Siena (1380–1444), dessen Predigt mittlerweile, so Johannes Grave, zu einem „*locus classicus* der kunsthistorischen Forschung über Verkündigungsdarstellungen avanciert [ist]“.[116] Denn Arasse gründet seine Interpretation der Verkündigungsdarstellungen auf eine Interpretation des Textes, der den enigmatischen Charakter der Inkarnation hervorhebt.[117] Da die Bernhardin-Passage bislang nur unübersetzt vorliegt, soll sie hier in voller Länge wiedergegeben werden:

> Denn was ist es, was der sterbliche Mensch auszusprechen begehrt, wenn nicht, dass die Ewigkeit in die Zeit kommt, das Unermessliche ins Maß, der Schöpfer ins Geschöpf, Gott in den Menschen, Leben in den Tod, Glückseligkeit ins Elend, die Empfindungslosigkeit ins Leiden, Unvergänglichkeit in die Vergänglichkeit, das Unförmige in eine Form, das Unbeschreibliche in Worte, das Unerklärbare in Sprache, das Grenzenlose an einen Ort, das Unsichtbare in den Blick, das Unhörbare in Klang, Geruchloses in Geruch, Ungenießbares in Speise, das Unberührbare in Berührung, der Herr in Knechtschaft, der Herrscher in verächtliche Hörigkeit, Freiheit in den Sklaven, der Erlöser zum Lösegeld, ein gesunder Seelenzustand in das Seelenleiden, Sättigung in den Hunger, eine Quelle in die Dürre, Verbindendes in Verbundenes?[118]

114 In aller Schärfe formulierte Arasse seine Thesen jüngst noch einmal in einem Beitrag für *France Culture*. Siehe Daniel Arasse und France Culture, „L'invention de la perspective. Histoires de peintures avec Daniel Arasse #4“, YouTube-Video, veröffentlicht am 25.07.2019, https://www.youtube.com/watch?v=6XTaxcQdTVM, letzter Zugriff am 29.08.2020.

115 Siehe Kap. 2, S. 129–132.

116 Grave 2015, S. 318, Anm. 447.

117 Es sei hier noch einmal auf die Interpretation des Buntmarmors bei Fra Angelico als Figuration der Inkarnation verwiesen, die Georges Didi-Huberman knapp zehn Jahre zuvor formuliert hatte: Nach Didi-Huberman kann die Figur des Göttlichen nur die Gestalt einer gestaltlosen Figur annehmen, da sie als Gestalt notwendigerweise eine Form annehmen müsste, die sich mit Irdischem vergleichen ließe. Siehe Didi-Huberman 1990 bzw. Didi-Huberman 1995.

118 [Übers. d. Verf., mit herzlichem Dank an Magdalene Stoevesandt für ihre Hilfe.] Orig.: „Quid enim est quod fari gestit homo mortalis, nisi quod in tempore venit aeternitas, immensitas in mensuram, creator in creaturam, Deus in hominem, vita in mortem, beatitudo in miseriam, impassibilitas in poenalitatem, incorruptibilitas in corruptibilitatem, infigurabilis in figuram, inenarrabilis in sermonem, inexplicabilis in linguam, incircunscriptibilis in locum, invisibilis in visionem, inaudibilis in sonum, inolfabilis in odorem, ingustabilis in cibum, impalpabilis in tactum, Dominus in servitutem, imperator in vile obsequium, libertas in mancipium, liberator in pretium, sanitas in aegritudinem, satietas in famen, fons in sitim, continens in contentum?“ Sancti Bernardini Senensis,

Zurecht lassen sich die Gleichnisse als eine lange Liste vermeintlicher Kontradiktionen interpretieren, die das Mysterium des Ereignisses betonen. Entitäten wie „Ewigkeit", „Unermesslichkeit", „Schöpfer" und „Nichtfigurables" werden den Konkreta „Zeit", „Maß", „Geschöpf" und „Figur" rhetorisch gegenübergestellt. Andererseits beschreibt das Verb „kommen" (*venire*) eine Bewegung. „Zeit", „Maß", „Geschöpf", „Figur", „Wort" und „Ort" erhalten im Moment der Inkarnation eine Dimensionslosigkeit, indem „Ewigkeit" und „Unermesslichkeit", „Nichtfigurables" und „Unsagbares", „Nichtumschreibbares" und „Unsichtbares" in sie eingehen. Damit beschreibt Bernhardin einen konkreten Vorgang:

> Der Künstler geht ein in sein Kunstwerk, Länge in Kürze, Breite in Enge, Erhabenheit in Tiefe, Bekanntheit in Unbekanntheit, Ruhm in Schmach, auf dass all dies zugleich unaussprechlich in diesem Geborenen vorhanden sei, und damit weder das Eine aus dem Anderen gedrückt, noch das Andere aus dem [wiederum] Anderen verdrängt werde, bis er [sc. Christus, Anm. d. Verf.] nach Vollendung des Mysteriums der Erlösung der Menschen und nach Überwindung allen Leidens im Fleisch ruhmvoll wieder aufersteht und siegreich in den Himmel auffährt.[119]

Insbesondere vor dem Hintergrund der augustinischen Zeitphänomenologie ist die Aussage, mit der Inkarnation käme „die Ewigkeit in die Zeit", und zwar *ohne* dass „das Eine aus dem Anderen gedrückt, noch das Andere aus dem [wiederum] Anderen verdrängt werde",[120] keine enigmatische, sondern eine sehr konkrete.

Perspektivische Darstellungsformen bringen im Kontext der Darstellung der Inkarnation Christi die Ewigkeit in die Zeit. Mit dem Sündenfall beginnt die irdische Zeit, die mit dem Jüngsten Gericht in der Ewigkeit endet. Zur Darstellung der Verkündigung an Maria erweisen sich perspektivische Darstellungsformen als besonders geeignet, da sie am Gegenstand der Architektur die Dauer in der räumlichen Dimension auszulegen vermögen.[121] Provoziert der Goldgrund ein fortwährendes peripatetisches Sehen vor dem Bild,[122] das sich notwendigerweise in der Zeit und als Bewegung vollzieht,

Sermones Eximii de Christo Domino, Augustissimo Eucharistiae Sacramento, Deipara Virgine, de Tempore, nec non de Sanctis. Omnia Synopsibus Ornata, ac Postillis Illustrata. Editio Novissima. Tomus Quartus, ed. R.P. Joannes de la Haye, Venedig 1745, De Triplici Nativitate Chrsti Sermo I, c. 3, a. 2. [S. 38–39].

119 Orig.: „Artifex ingreditur in artificium suum, longitudo in brevitatem, latitudo in angustum, sublimitas in imum, nobilitas in ignobilitatem, gloria in confusionem: ut ista simul in isto ineffabiliter nato consisterent, nec unum opprimeretur ex altero, neque alterum ex altero pelletur, donec in humanae redemptionis consummato mysterio, omni poenali deposito, in carne duntaxat resurgeret gloriosus, coelosque triumphaliter penetraret." Ebd., [S. 39].

120 Ebd.

121 Siehe den Abschnitt „Ewigkeit und Vergegenwärtigung" auf S. 207–210.

122 Siehe den Abschnitt „Eigenlicht und Sendelicht (1954)" in den „Prolegomena".

ermöglicht die perspektivische Darstellungsform ein peripatetisches Hinein-Sehen an den Ort der Verkündigung. So fordert Fra Angelico im Nordkorridor von San Marco dazu auf, vor seiner Darstellung der Inkarnation Christi zu verweilen und der Ewigkeit nachzusehen. Der letzte Vers des „Ave"-Gebets führt dabei noch einmal alle drei Zeitformen zusammen und erinnert in der Gegenwart an Zukünftiges: „Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis" („[…] jetzt und in der Stunde unseres Todes").

Fra Angelico strebt in seiner Verkündigungsdarstellung für San Marco eine Figuration der Ewigkeit in der Zeit an, die von perspektivischen Darstellungsformen getragen wird: Er stellt Gabriel und Maria nicht nur auf einen leuchtenden goldgelben Grund, sondern mischt dem Putz seines Freskos feinste Glitzerpartikel unter, in die er anschließend die schattenlosen Flügel des Lichtwesens des Engels malt.[123] Die Engelsflügel glitzern flüchtig im matten Licht des Klosters und stellen sicher, dass sich die Gegenwart des Augenblicks immer wieder in Vergangenes und Zukünftiges und damit in der Ewigkeit Gottes aufhebt.

Sakraler Goldgrund – profane Perspektive?

Die Kunstgeschichte hat im vergangenen Jahrhundert nicht nur den Goldgrund, sondern auch die Perspektive motivisch verstehen wollen. Dabei verwies der Goldgrund auf Göttliches, während die Zentralperspektive sowohl als Zeichen der Profanierung – wie bei Pavel Florensky[124] – als auch als Ausdruck des Sakralen – wie bei Daniel Arasse[125] – interpretiert wurde. Während Masaccios Darstellung der Heiligen Trinität nach wie vor als frühestes Beispiel der neuen perspektivischen Darstellungsform einstehen muss, soll sich die Perspektive andernorts aus dem profanen Theater entwickelt haben.[126] Wie im zweiten Kapitel dargelegt wurde, besagt eine andere Erzählung, dass Brunelleschi seine Erfindung der Zentralperspektive an der Darstellung eines sakralen Baus (dem Baptisterium von Florenz) und an einem profanen Bau (dem Palazzo Vecchio) demonstrierte. Andererseits habe er den Himmel über dem Baptisterium mit säkularer Silberfolie statt mit Blattgold ausgelegt.[127] Als Antithese zum

123 Bei den wie Goldstaub schillernden Glitzerpartikeln handelt er sich um kleinste Silicium-Teilchen. Siehe Tamassia 2017, S. 25.

124 Siehe Kap. 3, S. 181–183.

125 Siehe Kap. 4, S. 218–221.

126 Ohne die historischen Bezüge zwischen *perspectiva* als Praxis, Theater, Goldgrund und Vorhang von der Hand zu weisen, kann an dieser Stelle nicht näher auf diesen Kontext eingegangen werden. So sei hier verwiesen auf Claudia Blümle, *Schauspiele des Halbversteckten. Eine Bildgeschichte des gemalten Vorhangs* (im Erscheinen). Zum (Albertischen) Fenster, Fenstern und Ausblicken, zu „Hügeltheater", „Naturtheater" und Perspektive siehe auch Blum 2015.

127 Manetti et al. 1970, S. 43 und 45: „e per quanto s'aueua a dimostrare di cielo, coe che le muraglie del dipinto



Goldgrund lässt sich diese Materialwahl jedoch nicht verstehen. Ebenso wenig wie sich die Perspektive im Dienste des Profanen ikonographisch deuten lässt, kann die Abwesenheit des Goldes als Hinweis auf den weltlichen Charakter eines Bildes gelten.

51. Fra Angelico, *Verkündigung*, ca. 1430–1431, Fresko der dritten Zelle. Museo di San Marco, Florenz

Hubert Damisch widmete sich in seinem Buch *L'origine de la perspective* 1987 einer strukturalistischen Analyse der Perspektive. Während Damischs Verdienst darin besteht, auf ein „Denken des Bildes" und „Denken in Bildern" jenseits begrifflichen Denkens aufmerksam gemacht zu haben,[128] sieht er im Fluchtpunkt der Zentralperspektive einerseits einen Unendlichkeitsverweis,[129] andererseits das neuzeitliche, gar moderne Subjekt.[130] Zeigt sich an der zentralperspektivisch konstruierten Architektur nicht die neuzeitliche Unendlichkeit des Raumes, sondern werden – wie hier vorgeschlagen – Zeit und Ewigkeit figuriert, tritt das Subjekt nicht erst als projektiertes Spiegelbild des Fluchtpunktes in Erscheinung, sondern vielmehr als notwendige Voraussetzung für die Sichtbarkeit jener Formen der Zeit, die in und mit dem Subjekt erst gestiftet werden.

Die drei Kapitel zu Perspektive, Raum und Zeit haben anhand der Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos aufgezeigt, wie die Vielfalt perspektivischer Darstellungsformen im Quattrocento nicht den „Raum", sondern die Zeit – und in besonderen Fällen sogar die Ewigkeit – zur Darstellung bringt und die Seele des Subjekts im Horizont verortet. So wurde die Ablösung des Räumlichen von der Zeit zur Voraussetzung für eine Neuinterpretation der perspektivischen Darstellung im Quattrocento,[131] während im dritten Kapitel

stanpassono nella aria, messo d'ariento brunito, accio che l'aria e cielj naturalj ui si specchiassono drento e cosi e nugolj, che si uegono in quello ariento essere menati dal uento, quandetrae".

128 Siehe Emmanuel Alloa, „Das Florentinische Spiegelstadium der Moderne. Buchbesprechung von Hubert Damisch ‚Vom Ursprung der Perspektive'", in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, 1, 2011, S. 164–169, hier S. 166.

129 Siehe Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich 2010 [1987], S. 15 und 135. Noch expliziter findet sich diese Hypothese bei Alexander Perrig, „Masaccios ‚Trinità' und der Sinn der Zentralperspektive", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, 1986, S. 11–43; Annette Lobbenmeier, *Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento*, (Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 21), Essen 1995; Dies., Rezension zu: Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 2 (4), 1998, S. 376–380; Florian Klingele, „Fluchtpunkt und Theophanie: Zentralperspektive als Visualisierung des Göttlichen in der Malerei der italienischen Renaissance", in: Arne Moritz (Hrsg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 145–166.

130 Siehe Damisch 2010 [1987], S. 62–65. Ebd., S. 69, heißt es, „dass man vom Punkt des Subjekts über eine Art ‚Umschalten' zu dem des Auges gelangen kann (ein Punkt, den man in der Malerei als Fluchtpunkt bezeichnen wird, wie um die Antinomie zwischen dem Begriff eines Fixpunkts und seiner Verlagerung ins Unendliche zu unterstreichen), ein ‚Umschalten' analog zu dem, das in der Sprache den Wechsel der Positionen autorisiert und erlaubt, vom ‚ich' zum ‚du' oder zum ‚er' zu wechseln und vom Subjekt des Äußerungsaktes zu dem des Äußerungsinhalts."

131 Die Untersuchungen von Michael M. Bachtin und Wolfgang Kemp zum „Chronotopos" in der Literatur- bzw. Kunstgeschichte spielen in diesem Zusammenhang keine tragende Rolle, da sie eine Relationalität von Zeit und Ort voraussetzen: „Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehung wollen wir als *Chronotopos* […] bezeichnen. […] Für uns ist wichtig, daß sich in ihm [im Terminus ‚Chronotopos', Anm. d. Verf.] der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum […] ausdrückt." Michail Bachtin, *Chronotopos*, übers. aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2017, S. 7. Siehe Kemp 1996.

die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Raumimagination zwischen sinnlicher und nicht-sinnlicher Erfahrung im Vordergrund stand: „Meine Seele hört im Sehen“ dichtete Barthold Heinrich Brockes frei nach Augustinus, bevor Georg Friedrich Händel (1685–1759) den Text wenig später zu einer Arie vertonen sollte. Ebenso fordert Fra Angelico Körper und Seele dazu auf, mit allen Sinnen wahrzunehmen[132] – wie aus seinen beiden Verkündigungsdarstellungen für das Kloster von San Marco in Florenz (Abb. 46–51)[133] und aus den nächsten und letzten beiden Kapiteln hervorgehen wird.

132 Siehe Susanna Gottlob, *Stimme und Blick. Zwischen Aufschub des Todes und Zeichen der Hingabe: Hölderlin – Carpaccio – Heiner Müller – Fra Angelico*, Bielefeld 2002.
133 Zu der Aufforderung zur „meditativen Versenkung“ und Fra Angelicos Verkündigungsdarstellung in der dritten Zelle des Klosters von San Marco siehe Hoff 2014, S. 42.





Teil III

In goldenes Licht gehüllt: *Paradiso*

Fra Angelico, Predella für den Hochaltar von San Domenico in Fiesole, ca. 1423–1424, Detail Abb. 60



5
Farbe und Gold

Die Farben des Himmels sind zu keinem Zeitpunkt dogmatisch festgelegt. Weder der Goldgrund noch der Blaugrund oder die perspektivische Darstellungsform sind Voraussetzung für die Darstellung des göttlichen Jenseits. Während sich das vorliegende Kapitel Fra Angelicos sogenannter „blauer“ *Marienkrönung* für San Domenico in Fiesole widmet (Abb. 52), steht ihr im letzten Kapitel die einige Jahre später entstandene „goldene“ Ehrung Mariens im himmlischen Paradies gegenüber (Abb. 61). Der dritte Teil der Arbeit untersucht somit das Verhältnis von Farbe, Gold und Licht. Dabei werden ikonographische wie liturgische, architektonische und ordenspolitische Kontexte berücksichtigt. Welche Materialien und Techniken kommen bei Fra Angelico zum Einsatz, um das überirdische wie natürliche Licht zur Anschauung zu bringen? Wie setzt sich der Künstler mit der Frage auseinander, was es heißt, mit den Mitteln der Farbe und des Goldes das Licht als Medium und Metapher ins Bild zu setzen?

Fra Angelico, *Pala di San Marco*, ca. 1440–1442, Detail Abb. 56

Scala coelestis

Für die Klosterkirche San Domenico in Fiesole schuf der malende Klosterbruder Fra Giovanni nicht nur eine Verkündigungstafel mit Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 24),[1] sondern auch eine *Marienkrönung* (Abb. 52). Während sich die *Verkündigung* am Lettner des nördlichen Seitenschiffs im *cornu evangelii* befand, war die *Marienkrönung* für das *cornu epistolae* im südlichen Seitenschiff bestimmt (Abb. 53). Die beiden Altarbilder flankierten damit den Hochaltar, der ebenfalls von Angelico angefertigt worden war.

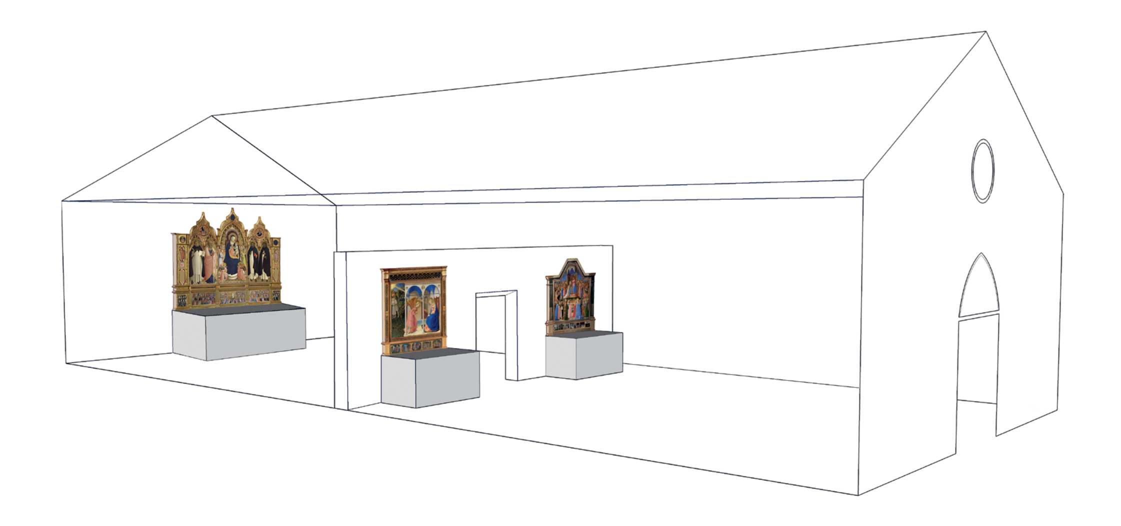
Am Hochaltar umgibt ein üppiger Goldgrund die Figur der thronenden Maria mit Kind, die von acht Engeln sowie von den Heiligen Thomas von Aquin, Barnabas, Dominikus und Petrus Martyr flankiert wird.[2] In der Predella präsentiert sich der himmlische Hofstaat, gesäumt von seliggesprochenen Dominikanern.[3] Für die beiden Seitenaltäre

1 Siehe Kap. 2, S. 117–152.
2 Fra Angelicos Tafelbild für den Hochaltar befindet sich noch heute in einer Seitenkapelle von San Domenico in Fiesole und wurde 1501 von Lorenzo di Credi weitgehend überarbeitet. So wurde der Goldgrund durch einen himmelblauen Luftgrund sowie eine Arkadenarchitektur mit Baldachin ersetzt. Auch der ursprüngliche Rahmen ist nicht erhalten (siehe dazu den Abschnitt „Transformation(en)“ in den „Prolegomena“). Aus diesem Grund wird auf eine Reproduktion verzichtet. Für Röntgenaufnahmen des Werkes siehe Kanter/Palladino 2005, S. 60; für einen aktuellen Rekonstruktionsvorschlag siehe Strehlke/González Mozo 2019, S. 117.
3 Zur Ikonographie der Predella siehe ausführlicher Gerbron 2016, S. 125–128; Kanter/Palladino 2005, S. 64–72; Strehlke/González Mozo 2019, S. 116–129. Für eine technische Analyse und einen Restaurationsbericht siehe Dillian Gordon et

https://doi.org/10.1515/9783422800533-007



52. Fra Angelico,
Krönung Mariä,
ca. 1429–1430,
Mischtechnik mit
Gold auf Holz,
209 × 206 cm.
Musée du Louvre,
Paris



53. Rekonstruktionsvorschlag der drei Altarbilder Fra Angelicos in San Domenico in Fiesole zur Weihe des Hochaltars am 25. Oktober 1435, in: Strehlke/González Mozo 2019, S. 160

entschieden sich die Ordensbrüder jedoch gegen die Dominanz des Blattgoldes. Nicht weniger kostbar und nicht weniger lichtresponsiv als Gold,[4] leuchtet in Fra Angelicos *Marienkrönung* vor allem jenes blaue Pigment, das aus dem Halbedelstein Lapislazuli gewonnen wird.[5]

Christus und Maria sind oben an einer breiten Treppe dargestellt, die in zehn bunten Steinstufen zu einem mit Goldseide und Lapislazuli geschmückten Marmorthron hinaufführt.[6] Während Christus bereits auf einem der beiden Goldkissen Platz genommen hat, kniet Maria auf der vorletzten und damit neunten Stufe vor ihm nieder.[7] Beide tragen einen kostbaren, goldbesetzten leuchtend blauen Mantel, und auch das Innenfutter des roten Christusgewandes leuchtet blau. Christus streckt seiner jungfräulichen Mutter mit beiden Händen eine goldene Krone entgegen, während sie die Arme demütig vor ihrer Brust verschränkt. Jeweils zwölf instrumental musizierende Engel – mit Einhandflöte und Trommel, Fidel und Laute an der linken Seite, Quinterne, Rebec, Schellentamburin und Portativ rechts sowie Trompeten und Schalmeien an beiden Seiten – umgeben das himmlische Paar.[8] Im Vorder- und Mittelgrund gruppieren sich knapp 40 Heilige, Märtyrerinnen und Märtyrer.[9]

al., „Fra Angelico's Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole", in: *National Gallery Technical Bulletin*, 23, 2002, S. 4–44.

4 Siehe Schellewald 2019.

5 Siehe den Abschnitt „*Battilori e botteghe*" in den „Prolegomena" dieses Bandes.

6 Dass es sich um einen Gold-Seide-Stoff an einer Vorhangstange handelt, der den Thron ausschmückt, betont Fra Angelico, indem er rechts vom linken Kapitell des Ziboriums einen Stoffzipfel malt, der sich an der Ecke vom Marmor gelöst hat.

7 Für eine Interpretation der *Marienkrönung* als Darstellung der *ecclesia triumphans* und für eine farb- und materialikonologische sowie mineralogische und numerologische Lesart der Treppe siehe Gerbron 2016, S. 113–125, 132–133, 154–161 und 161–170.

8 Für Hilfe bei der Identifizierung der Instrumente bedanke ich mich bei Thilo Hirsch. Vgl. José María Salvador-González und Candela Perpiñà García, „Exaltata super Choros Angelorum. Musical Elements in the Iconography of the Coronation of the Virgin in the Italian Trecento Painting", in: *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 39 (1–2), 2014, S. 61–86, hier S. 77–78. Zum Zusammenhang von Instrumentalmusik und Liturgie bei Fra Angelico siehe Gerbron 2016, S. 129–132; zum Klang des Paradieses siehe Theresa Holler, „Tonkunst und Klangperspektiven. Überlegungen zu Musikinstrumenten



Patricia Lee Rubin hat Angelicos Marienkrönung für San Domenico als ein „object of contemplation and a lesson in contemplative behaviour"[10] beschrieben und herausgearbeitet, wie Angelico die Betrachtenden dazu auffordert, nicht in das Bild hineinzugehen,[11] sondern sich in die dargestellte Szene hinein- bzw. hinaufzusehen:

> The painting is composed to insist upon levels of visual access (rather than physical approach). The pattern of the pavement is conspicuous – literally catching the eye with a dense alternation of blue and yellow/gold, in a diamond pattern pointing steeply to the base of the throne. As a pointer it leads to a dead end, a sudden stop. The beholder, like the assembled foreground saints being beheld, is positioned to look upwards. Distance is denoted by the relative scales of the foreground saints and Mary and Christ, who are roughly three-quarters the size of the saints below them.[12]

Ohne auf den Begriff der Perspektive angewiesen zu sein, betont Rubin, dass Distanzen nicht von der Architektur, sondern durch die dargestellten Figuren bestimmt werden.[13] Denn die vermeintliche Inkongruenz der architektonischen Elemente hatte kunsthistoriographisch betrachtet zunächst dazu geführt, dass die Forschung die Tafel Angelicos lange als ein Produkt zweier unterschiedlicher Künstler ansah. Rubin stellt jedoch heraus:

und Strafwerkzeugen in der Cappella Strozzi di Mantova", in: Gerhard Wolf und Kathrin Müller (Hrsg.), *Bild – Ding – Kunst*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli, Bd. 13), Berlin/München 2015, S. 165–187.

9 Im linken Mittelgrund sind es elf und im Vordergrund sieben Heilige, im rechten Mittelgrund ebenso elf, während im rechten Vordergrund neben den sieben Heiligen drei weitere Märtyrerinnen auszumachen sind: Zwischen Katharina und Agnes zeigt sich das Gesichtsfragment eines roten Mundes. Patricia Rubin nimmt an, dass die Märtyrerinnen ohne Attribut die 11 000 Jungfrauen der Heiligen Ursula repräsentieren. Siehe Rubin 2004, S. 150. Im Vordergrund lassen sich auf einer Ebene (von links nach rechts) Benedikt und König Ludwig, Thomas von Aquin, die Heiligen Antonius, Franziskus, Nikolaus und Bernhard von Clairvaux identifizieren. Rechts neben letzterem zeigen sich der rote Mantel der Maria Magdalena und der blaue Mantel der Heiligen Cecilia, die Heilige Scholastica (mit blauem Sternenschleier) sowie die Heiligen Katharina von Alexandrien, Agnes und Ursula. Cyril Gerbron identifiziert die Heilige Scholastica als Martha: siehe Gerbron 2016, S. 121, Anm. 313, und S. 124. Über den weiblichen Heiligen sind (von oben nach unten) König David, die Heiligen Matthias, Paulus, Thaddäus, Jakobus der Ältere, Philippus, Matthäus, Laurentius und Petrus Martyr sowie Georg und Stephanus zu erkennen. Links sind Moses und die Heiligen Johannes der Täufer, Andreas und Petrus, Bartholomäus, Jakobus der Jüngere, Johannes der Evangelist, Simon, Thomas, Augustinus und Dominikus dargestellt.

10 Rubin 2004, S. 143.

11 Siehe Kap. 3, S. 165–169.

12 Rubin 2004, S. 148.

13 Siehe Kap. 2, S. 123–126.



54. Predella der *Krönung Mariä*, ca. 1429–1430, mit Darstellungen aus dem Leben des Heiligen Dominikus und zentralem Schmerzensmann, Detail Abb. 52

> The disjunction between pavement and throne that so disturbed Pope-Hennessy is extremely significant. The flight of steps can only be ascended in the mind. They are not „built“ to suggest the mimetic possibility of walking up to the throne. Any sense of physical approach is blocked.[14]

Rubin bettet die Darstellung in ihren dominikanischen und liturgischen Kontext ein und verweist mit Thomas von Aquin auf die Differenz zwischen einem körperlichen und einem spirituellen bzw. seelischen Sehen.[15] In Angelicos Darstellung des Thomas, der ostentativ nicht auf das Heilige Paar, sondern über seine rechte Schulter sowohl König Ludwig IX. und Schutzpatron des Stifters Luigi Gaddi als auch die Betrachtenden vor dem Bild anschaut, sieht Rubin den expliziten Hinweis auf die Differenz zwischen *visio corporalis* und *visio spiritualis*. Die *scala coelestis*, die es nur im Geist zu erklimmen und damit zu überwinden gilt, wird als Sinnbild für die Jungfrau Maria – die durch ihre Demut die Tür zum Paradies geöffnet hat[16] – zu einer Himmelsleiter für das betrachtende Subjekt.[17]

Dass sich die Seele vermittels der Himmelsleiter erheben lässt, zeigt Fra Angelico unmittelbar unterhalb seiner Darstellung der *scala coelestis* in der Predella des Tafelbildes (Abb. 54). Die Predella ist dem Leben des Heiligen Dominikus gewidmet, während das letzte Bildfeld die Legende seines Todes zeigt (Abb. 55). Von seinen Brüdern umgeben, spricht Dominikus sein Testament. Aus dem Himmel senden Christus und Maria jeweils eine goldene Leiter zur Erde

14 Rubin 2004, S. 148.
15 Siehe ebd., S. 146; sowie den übernächsten Abschnitt „*Duplex est motus animae in imaginem*“.
16 Siehe Francesca Dell'Acqua, „Mary as ‚Scala Caelestis‘ in Eight- and Ninth-Century Italy“, in: Thomas Arentzen und Mary B. Cunningham (Hrsg.), *The Reception of the Virgin in Byzantium. Marian Narratives in Texts and Images*, Cambridge/New York 2019, S. 235–256, hier S. 248–249. Zur marianischen Demut siehe Kap. 1, S. 79–113.
17 Damit schließt Rubins Interpretation der Tafel an die im vierten Kapitel dieses Bandes vorgelegte Lesart des Verkündigungsfreskos für San Marco in Florenz an. Während die Stufen der *scala coelestis* in Fra Angelicos *Marienkrönung* prominent die dargestellte Architektur bestimmen, erscheinen die Stufen in seinem Verkündigungsfresko (Abb. 49 und 50) so, als wären sie formfunktional in den Bildrahmen eingefaltet.



55. Detail der Predella der *Krönung Mariä*, ca. 1429–1430, Detail Abb. 52

hinab, mithilfe derer die Seele des Ordensgründers von Engeln begleitet auf einem goldenen Thron in den Himmel erhoben werden wird.[18] Gegenüber im linken Seitenschiff, auch hier im letzten Bildfeld der Predella, wird der Tod des Heiligen Dominikus von der Darstellung der Entschlafung Mariens gespiegelt (Abb. 29). Hier liegt der leblose Leib Mariens von Heiligen umgeben auf goldener Seide, während sich ihre Seele bereits zu Christus gesellt hat, der sie behutsam auf dem Arm trägt. Über ihnen öffnet sich der Weg zum Himmel.

18 Das von Jordan von Saxen sowie anderen dominikanischen Ordensbrüdern im 13. Jahrhundert verfasste *Libellus de principiis* des Predigerordens beschreibt die Szene folgendermaßen: „Eadem autem die eademque hora defunctionis ipsius F. Guala Prior Brixiae, postmodum autem civitatis ejusdem episcopus in loco campanilis Fratrum in Brixia reclinatus obdormierat levi somno, viditque aperturam quamdam in cælo, per quam duæ scalæ candidæ descendebat, quarum unam Christus in sununitate tenebat, alteram mater ejus, & per utrasque angeli descendentes & ascendentes discurrebant. Igitur in imo scalarum inter medium earum sedes est posita, & super sedem sedens veluti Frater unus ordinis Frater unus ordinis faciem habens velatam caputio, quemadmodum moris est mortuos nostros sepeliri: scalas autem sursum trahebant paulatim Christus Dominus & mater ejus, quousque ad summum usque pervenit qui in imo fuerat collocatus: isque demum cùm fuisset cum immenso splendore psallentibus angelis receptus in coelum, clausa est

Assumptio Beatae Mariae Virginis

Das Fest der Assunzione di Maria, das am 15. August die leibliche Annahme Mariens im Himmel feiert, hat seine Wurzeln in apokryphen Schriften zur Entschlafung (*dormitio*), zum Übergang (*transitus*) sowie zur Annahme (*assumptio*) Mariens im Himmel.[19] In den Evangelien wird weder die Entschlafung oder der Tod Mariens noch die Aufnahme ihres Körpers im Himmel beschrieben. Theologisch liefert das Fest der Himmelfahrt Mariens jedoch eine Antwort auf die Frage, ob der Körper der Heiligen Jungfrau und Gottesmutter – wie jeder andere sterbliche Körper auch – der natürlichen Verwesung ausgesetzt sein könne. Dies verneinend, wird Maria von ihrem Sohn im Himmel aufgenommen, wo ihr sterblicher Körper ewig verwahrt und somit gleichsam unsterblich wird.

Die ersten Krönungsdarstellungen stammen aus dem 12. Jahrhundert;[20] das Apsismosaik in Santa Maria in Trastevere in Rom gehört somit zu den frühesten Darstellungen des Motivs. Der Dominikaner Jacobus de Voragine beschreibt in seiner zwischen 1263 und 1266 veröffentlichten und weit verbreiteten *Legenda aurea* die Aufnahme Mariens im Himmel ausführlich. Nachdem Maria von den Aposteln zu Grabe getragen worden war, ereignet sich Folgendes:

> Am dritten Tag kam Jesus mit den Scharen der Engel […] und sprach zu den Aposteln: „Was soll ich jetzt nach eurer Meinung an Gnade und Ehre meiner Mutter erweisen?“ Und sie: „Gerecht scheint es, Herr, deinen Knechten, daß du, wie du den Tod besiegt hast und herrschst in Ewigkeit, so den Leib deiner Mutter erweckst und zu deiner Rechten setzt in Ewigkeit.“

illa apertura coeli praefulgida, nec quidquam ultra comparuit.“ *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti, notisque historicis et criticis illustrati*, Tomus Primus, inchoavit R. P. F. Jacobus Quétif, absolvit R. P. F. Jacobus Échard, Paris 1719, §41 [S. 22].

19 Siehe Stephen J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford et al. 2002. Die leibliche Annahme von Seele und Körper wurde erst 1950 zum Dogma erklärt. In den frühesten, ab dem 5. Jahrhundert entstandenen syrischen, griechischen, koptischen, arabischen, äthiopischen, lateinischen, georgischen, armenischen und irischen apokryphen Schriften wird der unversehrte Körper Mariens meist im sublunaren Paradies aufgenommen, während die Seele in den Himmel auffährt. Siehe Mary Clayton, *The Apocryphal Gospels of Mary in Anglo-Saxon England*, (*Cambridge Studies in Anglo-Saxon England*, Bd. 26), Cambridge et al. 1999, S. 24–25; Daniel Najork, „The Middle English Translation of the Transitus Mariae Attributed to Joseph of Arimathea. An Edition of Oxford, All Souls College, MS 26“, in: *The Journal of English and Germanic Philology*, 117 (4), 2018, S. 478–504, S. 478.

20 Zur frühen Ikonographie der Marienkrönung siehe Gertrude Coor-Achenbach, „The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin“, in: *The Burlington Magazine*, 99 (655), 1957, S. 328–332; Mary Tuck Echols, *The Coronation of the Virgin in Fifteenth Century Italian Art*, Ann Arbor MI 1976; Philippe Verdier, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, (Conférence Albert-le-Grand), Montréal/Paris 1980; Ingrid Flor, „Staats- und kirchenpolitische Aspekte bei mittelalterlichen Marienkrönungsdarstellungen“, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde*, 12, 1990, S. 59–92; XIVe siècle et au XVe siècle“, in: *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age*, 103 (1), 1991, S. 399–419; Ingrid Flor, „‚Accipe coronam gloriae'. Ein ‚Veroneser' Darstellungstyp der trinitarischen Marienkrönung“, in: *Festgabe der internationalen Gesellschaft für Rechtliche Volkskunde für Nikolaus Grass zum 80. Geburtstag*, (Forschungen zur Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde, Bd. 15), Zürich 1993, S. 135–172; Dies., „Die Symbolik der Marienkrönung im Mittelalter“, in: *Sancta Crux*, 121, 2004, S. 90–116; Dies., *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte, Bd. 16), Graz 2007; Marion Pramstrahler, *Die Ikonographie der Marienkrönung im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Südtiroler Flügelaltären*, Diplomarbeit Universität Wien 2008.

Als der Herr zustimmte, war sogleich der Engel Michael zur Stelle und brachte Marias Seele vor ihn. Da sprach der Erlöser die Worte: „Steh auf, meine Gefährtin, meine Taube, du Zelt des Ruhmes, du Gefäß des Lebens, du himmlischer Tempel, damit du, wie du bei meiner Empfängnis nicht durch Beischlaf einen Makel erlitten hast, so auch im Grab keinerlei Verwesung des Leibes erleidest." Und sogleich trat Marias Seele zu ihrem Leib hinzu, und der Leib kam glorreich aus dem Grab hervor. Und so wurde sie ins ätherische Schlafgemach aufgenommen, begleitet von einer Vielzahl von Engeln.[21]

Auf den himmlischen Thron, auf dem Maria zur Rechten ihres Sohnes bis in Ewigkeit sitzen wird, verweist Jacobus mehrfach. Gerhard von Csanád zitierend, betont Jacobus darüber hinaus, der Himmel habe die Jungfrau „‚freudig aufgenommen, die Engel mit Frohlocken, die Erzengel mit Jubel, die Throne mit Jauchzen, die Herrschaften mit Psalmen, die Fürstentümer mit Harmonien, die Mächte mit Harfenspiel, die Cherubim und Seraphim mit Hymnen, und diese führten sie vor den Richtstuhl der obersten göttlichen Majestät.'"[22] Von einer *Krönung* Mariens ist jedoch auch hier nicht die Rede. In der kunsthistorischen Literatur wird gerne auf den Vers „Veni de Libano sponsa veni de Libano veni coronaberis de capite Amana de vertice Sanir et Hermon de cubilibus leonum de montibus pardorum" (Hld 4,8) verwiesen, wobei sich die Übersetzung des „coronaberis" als „du wirst gekrönt werden" im Sinnzusammenhang eher als Fremdkörper erweist und in den meisten Übersetzungen als Satzteil gar nicht erst berücksichtigt wird.[23]

In Florenz befand sich an prominenter Stelle über dem Mittelportal der westlichen Innenfassade der Kathedrale ab

21 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea – Goldene Legende. Legendae Sanctorum – Legenden der Heiligen*, 2 Bde., hrsg., ed., übers. aus dem Lateinischen, eingel. und komm. von Bruno W. Häuptli, Lateinisch–Deutsch, Freiburg im Breisgau 2014, S. 1521 und 1523. Orig.: „Tertia autem die veniens Iesus cum multitudine angelorum […] dixit apostolis dominus: ‚Quid gratiae et honoris vobis videtur, ut meae nunc conferam genitrici?' Et illi: ‚Iustum videtur, domine, servis tuis, ut, sicut devicta morte tu regnas in saecula, sic tuae resuscites matris corpusculum et a dextris tuis colloces in aeternum.' Quo annuente Michael angeius continuo affuit et Mariae animan coram domino praesentavit. Tune salvator locutus est dicens: ‚Surge, proxima mea, columba mea, tabernaculum gloriae, vasculum vitae, templum caeleste, ut, sicut per coitum labem non sensisti criminis, sic in sepulcro solutionem corminime patiaris.' Statimque anima ad Mariae accessit corpusculum et de tumulo prodiit gloriosurn. Sicque ad aethereum assumitur thalamum comitante secum multitudine angelorum." Ebd., S. 1520 und 1522.

22 Ebd., S. 1529. Orig.: „‚caeli susceperunt laetando, angeli gaudendo, archangeli iubilando, throni exsultando, dominationes psallendo, principatus harmonizando, potestates citharizando, cherubin et seraphin hymnizando atque ad supernae divinae maiestatis tribunal ducendo.'" Ebd., S. 1528. Siehe Kap. 6, S. 260–266.

23 Weder in der Einheitsübersetzung von 2016 („Mit mir vom Libanon, Braut, mit mir kommst du vom Libanon, vom Gipfel des Amana steigst du herab, vom Gipfel des Senir und des Hermon, von den Lagern der Löwen, von den Bergen der Panther") noch in der neuen Ausgabe der Lutherbibel von 2017 („Komm mit mir, meine Braut, vom Libanon, komm mit mir vom Libanon, steig herab von der Höhe des Amana, von der Höhe des Senir und Hermon, von den Wohnungen der Löwen, von den Bergen der Leoparden!") wird „coronaberis" übersetzt. Hielte man sich an die Regel *Lectio difficilior potior*, so folgt daraus: „Komm vom Libanon, meine Braut, komm vom Libanon, komm, du sollst gekrönt werden, vom Gipfel Amanas, vom Gipfel Sanirs und Hermons, von den Lagern der Löwen, von den Bergen der Panther/Leoparden". Unklar bliebe dennoch, wer (oder was) Handlungsträger dieser Krönung wäre.

circa 1300 die Darstellung einer Marienkrönung, und in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce wurde 1328 Giottos Polyptychon mit einer *Krönung Marias* auf der Mitteltafel installiert. Am Lettner von Santa Maria Novella, der Dominikanerkirche, für die Fra Angelico selbst gegen Ende der 1410er-Jahre tätig war, befand sich ab circa 1345–1350 eine *Marienkrönung* von Bernardo Daddi. Die Ikonographie der Krönung Mariens im Himmel war Fra Angelico und seinem Publikum somit geläufig[24] und ist – wie die *Madonna dell'Umiltà*[25] – ein starkes Beispiel für eine Bildfindung ohne eindeutige schriftliche Quelle.

Duplex est motus animae in imaginem

Fra Angelicos *Marienkrönung* für San Domenico in Fiesole zeigt die leibliche Annahme Mariens im Himmel als Meditation über das Verhältnis von Körper und Seele.[26] Rubin zitiert in diesem Zusammenhang aus Thomas' *Summa Theologica*:

> Ich antworte, dass, wie der Philosoph [Aristoteles, Anm. d. Verf.] in *De memoria et de reminiscentia* sagt, die Bewegung der Seele zum Bild hin eine doppelte ist, einerseits zum Bild selbst als Ding, andererseits zum Bild als Bild von etwas anderem. Nun liegt der Unterschied zwischen beiden Bewegungen darin, dass die eine, die zum Bild [Abbild] als Ding führt, verschieden ist von der Bewegung zum [dargestellten] Ding, während die andere, die zum Bild [Abbild] als Bild führt, identisch ist mit der Bewegung zum [dargestellten] Ding.[27]

24 Die heterogenen Attribute, Insignien und Symbole der Maria im Himmel (Mondsichel, Thron, Sterne, Krone, Tiara, Schmuck und Gewänder usw.) legen nahe, dass sich unterschiedliche Ikonographien der Marienkrönung parallel entwickelten. Eine Genealogie des Bildtypus lässt sich kaum festschreiben, da das Motiv sowohl profane und mythologische als auch römische und byzantinische Bildtraditionen aufnimmt, die sich in besonderer Weise auf ihre jeweiligen lokalen Kontexte beziehen.

25 Siehe Kap. 1, S. 89–90.

26 Zur *visio corporalis*, *spiritualis* und *intellectualis* in der Vormoderne siehe nicht nur Rubin 2004, sondern exemplarisch auch Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, (Cambridge Studies in Medieval Literature, Bd. 34), Cambridge et al. 1998; Cynthia J. Hahn, „Visio Dei: Changes in Medieval Visuality", in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, (Cambridge studies in new art history and criticism), Cambridge 2000, S. 169–196; Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's invisibility in Medieval art*, Philadelphia 2000; Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006; Fricke 2007; David Ganz und Thomas Lentes (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, (KultBild, Bd. 4), Berlin 2011; Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York/Cambridge MA 2011; Wolfgang C. Schneider et al. (Hrsg.), *„Videre et videri coincidunt". Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte), Münster 2011; Michelle Karnes, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago/London 2011; Mary J. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, (Warburg Studies), Oxford 2013; Theresa Flanigan, „Ocular Chastity. Optical Theory, Architectural Barriers, and the Gaze in the Renaissance Church of San Marco in Florence", in: Xavier Seubert und Oleg Bychkov (Hrsg.), *Beyond the Text. Franciscan Art and the Construction of Religion*, New York 2013, S. 40–61; Walter S. Melion und Lee Palmer Wandel (Hrsg.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, Bd. 39), Leiden/Boston 2015; Cynthia J. Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture, and Society*, (The Franklin D. Murphy Lecture Series), Oakland CA 2020, sowie Kap. 3, S. 173–176 und Kap. 6 des vorliegenden Bandes.

27 [Übers. d. Verf.] Orig.: „Respondeo dicendum quod, sicut philosophus dicit, in libro de Mem. et Remin., duplex est motus animae in imaginem, unus quidem in imaginem ipsam secundum quod est res quaedam; alio modo, in imaginem inquantum est imago alterius. Et inter hos motus

Auf der augustinischen Unterscheidung von körperlichem und spirituellem Sehen aufbauend, beschreibt Thomas die Bewegung der Seele hin zum Bild als eine doppelte Bewegung,[28] um in einem zweiten Schritt diese Differenz am Gegenstand des Bildes zu substanziieren. Indem er eine Anleitung zum richtigen Gebrauch der Bilder formuliert, rechtfertigt er allerdings auch ihre Verwendung in Liturgie und Andacht. Es verbirgt sich in den Ausführungen des Thomas von Aquin somit ein bildtheoretischer Ansatz, der sich als Symbiose der Positionen des Johannes von Damaskus und des Augustinus sowie aristotelischen und – wenngleich in weitaus geringerem Ausmaß – (neu)platonischen Argumenten zu erkennen gibt.[29] Der Dominikaner unterscheidet zwischen „Ding" (*res*) und „Bild" (*imago*)[30] und verweist auf die Doppelnatur des Bildes:

> Das heisst also, dass dem Bild [*imago*] Christi als einem beliebigen Ding [*res*], sagen wir geschnitztem oder bemaltem Holz, keinerlei Ehrerbietung entgegengebracht wird, denn Ehrerbietung wird nur einem vernunftbegabten Wesen geschuldet. Es bleibt also nur die eine Möglichkeit, ihm als Bild Ehrerbietung zu erweisen. Daraus folgt, dass dem Bild Christi und Christus selbst dieselbe Ehrerbietung entgegen zu bringen ist. Da die Anbetung Christi Latrie ist, muss die Anbetung seines Bildes ebenfalls Latrie sein.[31]

So rechtfertigt die Doppelnatur des Bildes ihre Verwendung. Dass sich nicht nur Thomas, sondern auch Fra Angelico mit der bildtheoretisch-ontologischen Frage nach dem Wesen des Bildes auseinandersetzt, zeigt sich nun explizit an seiner Tafel für den Hochaltar von San Marco in Florenz (Abb. 56).[32] Am unteren Rand dieser Tafel mit thronender Maria und Kind hebt sich eine kleine Kreuzigungsdarstellung

est haec differentia, quia primus motus, quo quis movetur in imaginem prout est res quaedam, est alius a motu qui est in rem, secundus autem motus, qui est in imaginem inquantum est imago, est unus et idem cum illo qui est in rem." Thomas von Aquin Summa, III^a q. 25 a. 3 co. Siehe Rubin 2004, S. 145.

28 Zur Wahrnehmung bei Thomas siehe grundlegend Anthony J. Lisska, *Aquinas's Theory of Perception. An Analytic Reconstruction*, Oxford 2016.

29 Siehe Jean Wirth, „Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient", in: Cécile Dupeux et al. (Hrsg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, Ausst.-Kat. Bernisches Historisches Museum und Musée de l'Oeuvre Notre-Dame Strassburg, München 2000, S. 28–37, hier S. 33; Bartholomeus A. M. Ramakers, „Discerning Vision. Cognitive Strategies in Cornelis Everaert's ‚Mary Compared to the Light' (ca. 1511)", in: Walter S. Melion und Lee Palmer Wandel (Hrsg.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, Bd. 39), Leiden/Boston 2015, S. 264–312, hier S. 282–283; Andrew Louth (Hrsg.), *Johannes von Damaskus: Three treatises on the divine images*, New York 2003.

30 Zur bildtheoretischen Unterscheidung zwischen „Ding" und „Bild" als „Bildvehikel" und „Bildobjekt" siehe Ubl/Pichler 2014.

31 [Übers. d. Verf.] Thomas von Aquin Summa, III^a q. 25 a. 3 co.: „Sic igitur dicendum est quod imagini Christi inquantum est res quaedam, puta lignum sculptum vel pictum, nulla reverentia exhibetur, quia reverentia debetur non nisi rationali naturae. Relinquitur ergo quod exhibeatur ei reverentia solum inquantum est imago. Et sic sequitur quod eadem reverentia exhibeatur imagini Christi et ipsi Christo. Cum igitur Christus adoretur adoratione latriae, consequens est quod eius imago sit adoratione latriae adoranda."

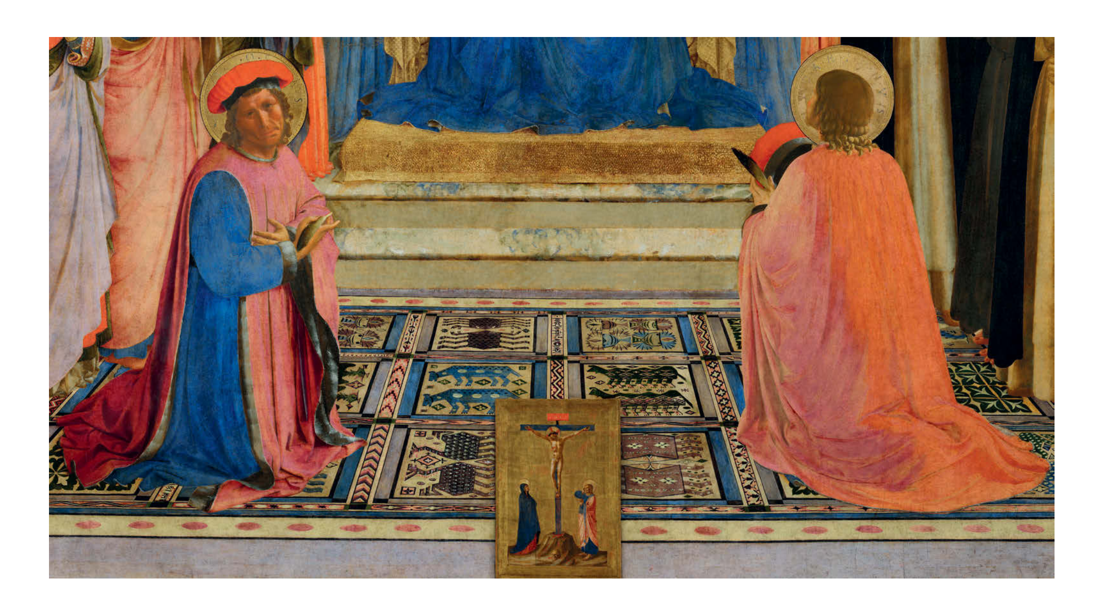
32 Zum Hochaltar von San Marco siehe Hood 1993, S. 97–121; Barnaby Nygren, „Fra Angelico's San Marco Altarpiece and the Metaphors of Perspective", in: *Source: Notes in the History of Art*, 22 (1), 2002, S. 25–32; Flanigan 2013; Hoff 2014, S. 125–128; Kanter/Palladino 2005, S. 190–199; Gerbron 2016.



56. Fra Angelico, *Pala di San Marco*, ca. 1440–1442, Mischtechnik mit Gold auf Holz, ca. 220 × 227 cm. Museo di San Marco, Florenz

vom bunten Bildgrund ab. Marienbild und Kreuzigungsdarstellung teilen sich denselben Bildträger, wobei die Paxtafel nicht als *Mise en abyme* oder „Bild im Bild“ im Bildraum der Maria erscheint, sondern im Bildgrund sowie im Vordergrund der Darstellung eingelassen ist (Abb. 57).[33] Dort dient sie, auf Augenhöhe der Betrachtenden, der direkten Aufforderung zur Kontemplation. Ebenso auffordernd fixiert unmittelbar darüber im Mittelgrund die Figur des knienden Sankt Kosmas die Betrachtenden mit ihrem Blick. Während sich sein Zwillingsbruder mit Körper und Seele der Verehrung hingibt, bezeugen an der linken Seite der *sacra conversazione* auch die Heiligen Laurentius, Johannes

33 Für weitere Beispiele siehe Péter Bokody, *Images-within-Images in Italian Painting (1250–1350). Reality and Reflexivity*, Farnham et al. 2015.



57. Fra Angelico, *Pala di San Marco*, ca. 1440–1442, Detail Abb. 56

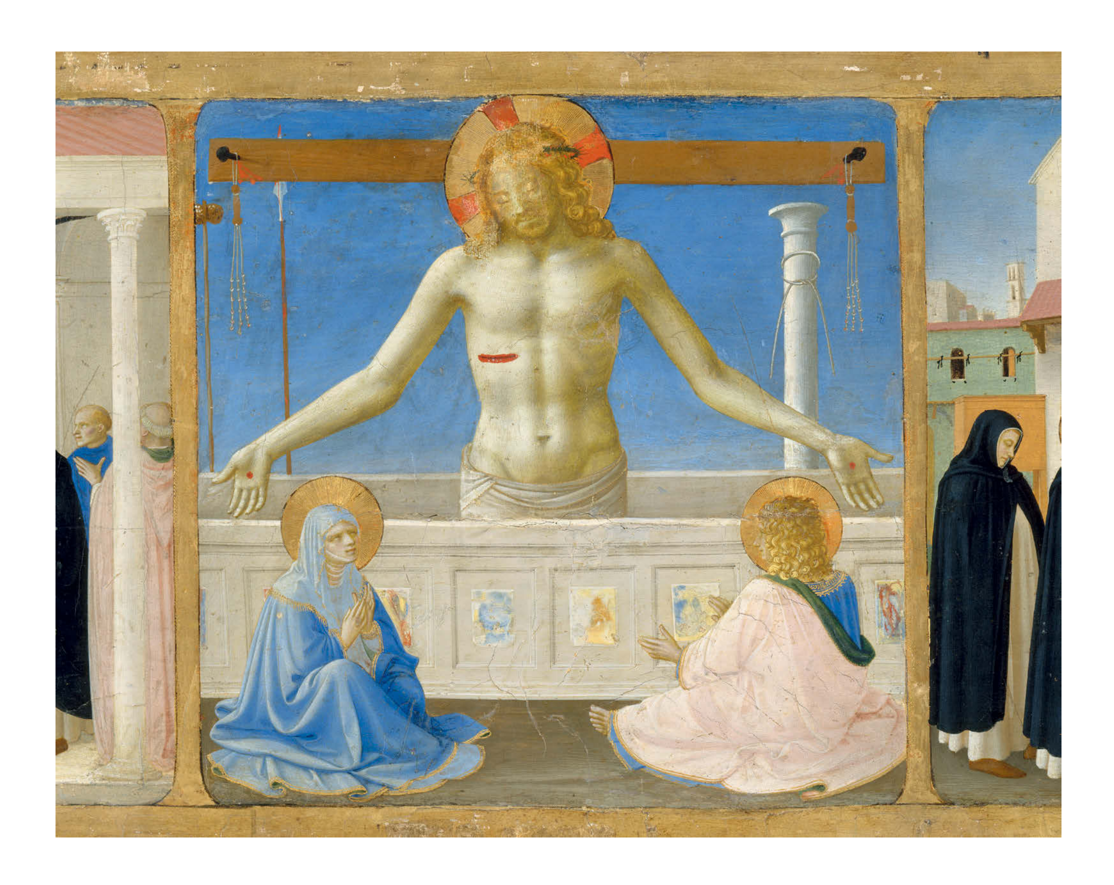
und Markus sowie rechts der Heilige Dominikus, dass das kontemplative Sehen vor allem als ein spirituelles Sehen zu verstehen sei.[34] Thomas' differenzierende Beschreibung des Sehens als eine doppelte Bewegung der Seele zum Bild – welches in der Definition des Bildes als „Ding" (*res*) und „Bild" (*imago*) seine Entsprechung findet – wird von Fra Angelico mit den Mitteln der Farbe wie des Goldes in seinem Hochaltar für San Marco zwischen Figur und Grund verhandelt.

Kontemplation und Leibhaftigkeit

Nicht erst in San Marco, sondern bereits in San Domenico in Fiesole bietet Fra Angelico der augustinisch-dominikanischen *visio corporalis*, *visio spiritualis* und *visio intellectualis* zur Evokation der Kontemplation einen Gegenstand. Für Thomas von Aquin wie für Fra Angelico ist die Frage nach der kontemplativen Verehrung der Bilder alles andere als trivial, und zwar nicht nur, weil das auf Thomas zurückgehende Ordensmotto „contemplata aliis tradere" das Weitergeben des Kontemplierten bereits zum Endzweck erklärt hatte,[35] sondern auch, weil „im kontemplativen Leben der Mensch etwas mit

34 Auch Michael Hoff weist auf das hier angesprochene Spannungsverhältnis hin, wenn er der Bildkultur der Dominikaner-Observanten in San Marco eine „Spannung zwischen Affektion und Kognition" attestiert. Siehe Hoff 2014, S. 33. Seine These bringt er folgendermaßen auf den Punkt: „die Bildkultur der Dominikaner reflektiert in besonderer Weise die Spannungen zwischen der diesseitigen Wirklichkeit und der göttlichen Realität sowie zwischen den Akten der Affektion und der Kognition, die in dieser Erkenntnisarbeit instrumentell sind, und gestaltet dabei Repräsentation als einen gleichermaßen affektiven wie kognitiven Prozess, der hin zur Erkenntnis der göttlichen Wahrheit führen soll." Ebd., S. 39.

35 Siehe Thomas von Aquin Summa, III^a^ q. 40 a. 1 ad 2: „Vita contemplativa simpliciter est melior quam activa quae occupatur circa corporales actus, sed vita activa secundum



58. Detail der Mitteltafel der Predella der *Krönung Mariä*, ca. 1429–1430, Detail Abb. 52

denen gemeinsam [hat], die über ihm sind, nämlich mit Gott und den Engeln, denen er durch die Seligkeit ähnlich wird."[36] Im Sehen erhält der Gläubige die Möglichkeit selbst die Himmelsleiter zu erklimmen: Denn in der Anschauung (*contemplatio*) Gottes besteht nach Thomas „die höchste Seligkeit."[37]

Während Angelicos *Marienkrönung* zunächst als Wegleitung zur Kontemplation zu interpretieren ist, verfolgten er und seine Auftraggeber mit den drei Altartafeln zur Ausstattung der Klosterkirche San Domenico in Fiesole darüber hinaus ein komplexes theologisches Argument, in das die Darstelllung der Marienkrönung eingebunden ist. Die Differenz zwischen körperlichem und spirituellem Sehen und die Vorstellung des Bildes als *res* und *imago* voraussetzend, argumentieren die drei Altarbilder samt ihren Predellen – wie im Folgenden zu zeigen

quam aliquis praedicando et docendo contemplata aliis tradit, est perfectior quam vita quae solum contemplatur, quia talis vita praesupponit abundantiam contemplationis. Et ideo Christus talem vitam elegit."

36 [Übers. d. Verf.] Orig.: „[Tertio idem apparet ex hoc quod] in vita contemplativa homo communicat cum superioribus, scilicet cum Deo et Angelis, quibus per beatitudinem assimilatur." Ebd., I^{a}–IIae q. 3 a. 5 co. Zum Verhältnis von Engeln und Menschen siehe Kap. 6, S. 260–266

37 „Unde in tali operatione, scilicet in contemplatione divinorum, maxime consistit beatitudo." Thomas von Aquin Summa, I^{a}–IIae q. 3 a. 5 co.



59. Detail der Mitteltafel der Predella der *Verkündigung*, ca. 1425–1426, Detail Abb. 29

sein wird – letztendlich transsubstantiationstheoretisch. Die Grundlage dieses Arguments findet sich in den Basen der Altartafeln, genauer gesagt, in den drei Mittelfeldern der drei Predellen.[38] Denn die Predella der Verkündigungstafel im *cornu evangelii* von San Domenico zeigt fünf Szenen aus dem Leben Marias, während die Predella zur Marienkrönung im *cornu epistolae* – wie bereits erläutert – dem Leben des Heiligen Dominikus gewidmet ist. Die fünf Bildfelder der Verkündigungspredella folgen mit Geburt und Hochzeit, Heimsuchung, Anbetung der Könige, der Darstellung Christi im Tempel sowie Entschlafung einem kohärenten Narrativ (Abb. 29). Das Leben des Heiligen Dominikus in der Predella der *Marienkrönung* wird im mittleren Bildfeld jedoch von einer Darstellung des Körpers Christi als Schmerzensmann unterbrochen (Abb. 58). Hier stellt Angelico den eucharistischen Leib Christi dar, der die dauerhafte Wandlung des Körpers, wie sie sich in der Messe vollzieht, leiblich vor Augen führt. An der anderen Seite des Mittelschiffs wird dieser Schmerzensmann von der Darstellung der Anbetung der Könige gespiegelt (Abb. 59). Damit zeigen die beiden mittleren Bildfelder der beiden Predellen an

38 Zum Begriff des Altarbildes siehe Beth A. Williamson, „Altarpieces, Liturgy, and Devotion“, in: *Speculum*, 79 (2), 2004, S. 341–406. Williamson konkludiert darin, „that it is too simplistic to propose a dichotomy between liturgical and devotional reception of altarpieces.“ Ebd., S. 381.



60. Detail der Mitteltafel der Predella für den Hochaltar von San Domenico in Fiesole, ca. 1423–1424, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 31,7 × 73 cm. National Gallery, London

den Seitenaltären prominent den irdischen Körper des Gottessohnes als Gegenstand der Kontemplation. Das zentrale Bildfeld der Predella am Hochaltar ist dagegen der Darstellung des verklärten Leibes Christi gewidmet (Abb. 60).[39]

Die Rekonstruktion und Analyse der Sicht- und Blickachsen in San Domenico in Fiesole bedarf einer eigenen Studie. In Bezug auf die Innenausstattung der Kirche von San Marco in Florenz hat Theresa Flanigan beispielsweise überzeugend auf Strategien aufmerksam gemacht, die den Blick nicht nur lenken, sondern auch beschränken und zensieren. Flanigan fasst zusammen:

> Architectural barriers sublimated the carnal gaze by obscuring the potentially corrupting corporeal body, while openings were designed to focus the lay viewer's attention by framing the body of Christ, in an attempt to direct the gaze toward the spiritual body. Once the soul's attention was properly directed, the spiritual body had the power to impress itself on the viewer's body and move the viewer's soul to a higher spiritual state through affective devotion.[40]

Hinsichtlich der Ausstattung von San Domenico in Fiesole lässt sich festhalten, dass im Moment der Elevation der Hostie am Hochaltar der wahre Leib Christi von den beiden Darstellungen des Körpers Christi in den Predellen

39 Eve Borsook und Patricia L. Rubin haben darauf aufmerksam gemacht, dass in der ersten Hälfte des Quattrocento nicht nur das Hochfest Mariä Himmelfahrt, sondern auch das Fest zu Fronleichnam von den Dominikanern in besonderer Weise unterstützt wurde. So fanden im gleichen Jahr, in dem Angelico seine *Marienkrönung* für San Domenico fertigstellte, ausgehend von Santa Maria Novella erstmals kostspielige *Corpus Domini*-Prozessionen statt, nachdem vom Papst die entsprechenden Ablässe bewilligt worden waren. Vor diesem Hintergrund lässt sich Angelicos *Marienkrönung* mit Schmerzensmann in der Predella nicht zuletzt als Verweis auf diese Errungenschaft der Etablierung des Festes unter dominikanischem Patronat deuten. Siehe Borsook 1981, S. 156; Rubin 2004, S. 143–144.

40 Siehe Flanigan 2013, S. 60.

gesäumt wird. Das üppige Gold des Hochaltars blendet den wahren Leib Christi gleichsam vor, und auch Fra Angelicos Tabernakel, in dem die Hostie am Hochaltar bewahrt und präsentiert wird, ist mit Blattgold überzogen (Abb. 41). Für die Darstellung der Stigmata am Hochaltar entscheidet sich Fra Angelico darüber hinaus für feinstes Muschelgold (Abb. 60), während er die Seitenwunde Christi an der Predella der *Marienkrönung* mit einem breiten Pinselstrich roter Farbe darstellt (Abb. 58). Das helle Inkarnat des Auferstandenen zeigt sich – ebenso wie der wahre Leib Christi in Gestalt der Hostie – in weißem Gewand und von goldenem Licht umstrahlt.[41] So stellt Angelico durch seine Verwendung des Goldes wie der Farbe Bezüge her, die immer wieder das Verhältnis zwischen Körperlichem und Spirituellem, Substanz und Transsubstanz, Dinghaftigkeit und Imagination verhandeln.[42] Er lenkt den Blick und choreographiert das Licht und nutzt die ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Materialien, um transsubstantiationstheoretische Kernaussagen zur Anschauung zu bringen und kontemplativ erfahrbar zu machen.[43]

Licht als Medium und Metapher

Fra Angelicos Einsatz des Goldes am Hochaltar von San Domenico in Fiesole ist eine dramaturgische Entscheidung, auch wenn sich das Gold wie das Blau in den drei Tafelbildern jenseits transsubstantiationstheoretischer Überlegungen farb- und materialikonologisch deuten ließe. Dennoch scheinen farbikonographische Gründe – wenn überhaupt – nur am Rande eine Rolle gespielt zu haben, wobei der reichliche Einsatz von dominikanischem Blau für die Cherubim im Gegensatz zum franziskanischen Rot der Seraphim einmal mehr die Ordenszugehörigkeit der Observanten-Klosterkirche in Fiesole betont.

Bevor nun im nächsten Kapitel nicht das Verhältnis von Gold und Farbe, sondern das Verhältnis von Gold und Licht anhand von Fra Angelicos „goldener“ *Marienkrönung* vertiefend

41 „Seine Kleider wurden strahlend weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann.“ Mk 9,2–9. „Sein Antlitz strahlte wie die Sonne und seine Kleider wurden weiß wie das Licht.“ Mt 17,1–8.

42 Auch die weiße und die rote Rose in der Hand Mariens lassen sich als Verweis auf diesen Dualismus begreifen, der wiederum in Verkündigungstafel und *Marienkrönung* seine Entsprechung findet: Das Weiß der jungfräulichen Reinheit wird dem eucharistischen Blut Christi gegenübergestellt, das Auferstehung und Himmelfahrt erst ermöglicht. Die Kombination von weißen mit roten Blumen findet sich darüber hinaus in zahlreichen anderen Tafelbildern Fra Angelicos.

43 Antoninus Pierozzi (1389–1459), der Giovanni Dominici zur Gründung des Klosters 1406 nach Fiesole gefolgt war und am 13. März 1446 in San Domenico in Fiesole zum Erzbischof von Florenz geweiht werden sollte, war nicht nur ein wichtiger Verfechter der 1425 eingeführten *Corpus Domini*-Prozessionen, sondern ordnete 1447 für jede Kirche seiner Diözese die Installation eines Tabernakels zur Aufbewahrung der Eucharistie an. Siehe Borsook 1981, S. 158 und 167. Diese Zusammenhänge sind nicht nur ein weiterer Hinweis für das transsubstantiationstheoretische Argument, das Fra Angelico und seine Auftraggeber für San Domenico verfolgten, sondern könnten auch auf eine Datierung von Fra Angelicos Tabernakel auf einen Zeitpunkt vor oder um 1425 hinweisen (siehe Abb. 41).

betrachtet werden soll, sei im Folgenden auf eine grundlegende Unterscheidung hingewiesen, die eine voreilige Interpretation des goldenen Lichtes in Angelicos Ausstattung für San Domenico als Emanation eines göttlichen Lichtes verhindert. Moshe Barasch hat auf eine elementare und essenzielle Differenz hingewiesen, welche die „zwei grundlegenden Auffassungen vom Wesen und der Wirkung des Lichts" unterscheidet: „in der einen wird das Licht als Medium angesehen, in der anderen gilt es als Offenbarung; die erste Auffassung ist eine funktionelle, die andere kann man vielleicht eine metaphorische oder symbolische nennen."[44] Historiographisch betrachtet ist diese Unterscheidung – die im Folgenden rehabilitiert werden soll – kaum berücksichtigt worden. So hätte auch Wolfgang Schönes nach wie vor grundlegende Studie *Über das Licht in der Malerei*, die wenige Jahre zuvor erschienen war, von Baraschs Differenzierung profitieren können.[45] Denn Schöne unterscheidet konzise zwischen einem in den Bildraum einfallenden und einem aus dem dargestellten Bildraum ausstrahlenden Licht, um dieses im nächsten Schritt jedoch angesichts der Bildwerke des Mittelalters als Ausdruck eines übersinnlichen Lichtes von der Hand zu weisen.[46]

Das „mittelalterliche" Licht ist zwar nicht notwendigerweise ein göttliches Licht, hat aber laut Schöne zu dieser Zeit im sakralen Bildwerk die Aufgabe, die Wirklichkeit zu transzendieren und tut dies als „Offenbarungslicht", da „die dargestellten heilsgeschichtlichen Tatsachen selbst als die Quelle des Lichtes erscheinen, und […] als außerirdisches Licht uns entgegenstrahlen".[47] Das Offenbarungslicht zeigt sich nach Schöne als schattenloses Eigenlicht in der Farbfläche wie im Goldgrund, ist der gezeigten Bildwelt immanent und erfüllt zugleich die Funktion eines Sendelichtes, da es direkt auf die Betrachtenden ausstrahlt.[48] Im Gegensatz hierzu beleuchtet das neuzeitliche Beleuchtungslicht die gezeigte Bildwelt, indem es von einer außerhalb des Bildes befindlichen unsichtbaren Lichtquelle in die Bildwelt einfällt: „Die dargestellte Bildwelt und das Licht als Lichtquelle sind geschieden.

44 Moshe Barasch, „Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento", in: *Rinascimento*, 11 (2), 1960, S. 207–300, hier S. 210. Drei Jahre zuvor hatte sich Hans Blumenberg einer Philosophie- und Kulturgeschichte des Lichtes als Metapher der Wahrheit gewidmet, in der er u. a. das Licht als Bedingung für die *visio* als Erkenntnis herausstellte. Siehe Hans Blumberg, „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung", in: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, 10 (7), 1957, S. 432–447.

45 Zu dem ambitionierten Projekt Schönes, „die verschiedenen Arten des Lichtes in der Malerei der großen abendländischen Epochen Mittelalter, Neuzeit und Gegenwart zu erfassen und seine Geschichte nach Verlauf und Sinn in großen Zügen zu beschreiben" (Schöne 1954, S. 5), sei auf den Abschnitt „Eigenlicht und Sendelicht (1954)" in den „Prolegomena" verwiesen.

46 Siehe Schöne 1954, S. 55–81, insbes. S. 70–71. Vgl. Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven/London 1987; Carolin Bohlmann et al. (Hrsg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, Paderborn 2008, S. 11.

47 Schöne 1954, S. 55.

48 Siehe ebd., S. 14.

Das Licht selbst erreicht uns Betrachter nicht unmittelbar […]. Stellt man sich in einem Gedankenexperiment vor, die Lichtquelle verlösche, so würde es im Bilde zwar dunkel, die Bildwelt würde unsichtbar, sie bliebe aber bestehen […]. Das Licht *zeigt* also das Dargestellte."[49]

Schönes Kategorien lassen sich anhand von Fra Angelicos *Marienkrönung* für San Domenico in Fiesole schnell relativieren (Abb. 52). Während der Blaugrund als Farbfläche in Erscheinung tritt, fällt das Licht dennoch als „Zeigelicht" von links in die dargestellte Wirklichkeit ein,[50] womit sich bei Fra Angelico zwei eigentlich inkongruente Modi der Lichtführung in ein und demselben Bild wiederfinden. Verlösche die Lichtquelle, so blieben – um dem Gedankenexperiment Schönes zu folgen – die Silhouetten der himmlischen Chöre vor einem lapislazuliblauen Bildgrund dennoch sichtbar. Noch problematischer als Schönes Bestimmungen des Eigenlichtes als „mittelalterlich" und des Beleuchtungslichtes als „neuzeitlich" ist jedoch, dass das Eigenlicht als Offenbarungslicht bei Schöne gleichsam zum Ausdruck einer sakralen Bildrealität wird, während das Beleuchtungslicht von einer Profanierung zeugen soll.[51] Nicht umsonst exemplifiziert Schöne in der Einleitung seine Begriffe „Eigenlicht" und „Beleuchtungslicht" an der *Himmelfahrt Christi* aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (circa 1007–1012, Reichenau, BSB Clm 4452, fol. 131v) sowie an Luca Signorellis *Großem Pan* (circa 1490, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, zerstört im Mai 1945) – und beispielsweise nicht an Caravaggios *Grablegung Christi* (um 1603–1604, Pinacoteca Vaticana), um hier lediglich eine Alternative zu nennen.

Nach Schöne – und vermutlich auch nach Barasch – wäre das goldene Licht am Hochaltar von San Domenico in Fiesole unmittelbar als „Offenbarungslicht" zu identifizieren gewesen. In Fra Angelicos Ausstattung der Klosterkirche lässt sich jedoch jedes dargestellte Licht (*lumen*) auf eine Lichtquelle (*lux*) zurückführen. In seiner Verkündigungstafel (Abb. 24) sendet Gottvater einen breiten,

49 Ebd., S. 11 [Hervorhebg. im Orig.].

50 Marias blauer Mantel ist an einigen Stellen nahezu weiß. Dieser auffällig starke Lichteinfall ließe sich ikonographisch betrachtet allerdings auch mit einer Textstelle aus der *Legenda aurea* in Zusammenhang bringen. Jacobus de Voragine beschreibt nicht nur die Himmelfahrt Mariens, sondern auch die Vorbereitungen zur Bestattung ihres Leibes: „Als nun drei Jungfrauen, die bei ihr waren, ihren Leib entkleideten, um ihn zu waschen, leuchtete ihr Leib sogleich so hell, daß man ihn zum Waschen zwar berühren, aber nicht sehen konnte. So lange aber leuchtete jenes Licht, bis ihr Leib von den Jungfrauen gewaschen war." Jacobus Voragine Legenda aurea, S. 1519. Orig.: „Tres autem virgines, quae ibidem erant, cum corpus eius lavandi gratia exspoliassent, tanta statim corpus claritate resplenduit, ut tangi quidem ad lavandum posset, videri autem non posset. Tarndiu autem lux illa ibidem resplenduit, donec corpus a virginibus lotum fuit." Ebd., S. 1518.

51 Siehe Kap. 4, S. 221–224. Auch Moshe Barasch unterliegt der Versuchung, dem Mittelalter simplifizierend ein metaphorisches Lichtverständnis zu attestieren und erst der Neuzeit ein Interesse für das Licht als Medium zuzusprechen. Barasch belegt dies insbes. mit Zitaten aus den Schriften des Bonaventura, der zwar eine christliche Lichtmetaphorik entwickelte, dabei aber nicht als Vertreter einer mittelalterlichen Scholastik gelten kann. Barasch übersieht ferner, dass – wie bereits aus dem zweiten Kapitel hervorging – das Licht als Medium im „Mittelalter" weniger im Kontext christlicher Theologie als vielmehr im Kontext „perspektivischer" Fragestellungen untersucht worden ist, wozu auch die Optik gehört. Siehe Kap. 2, S. 126–129.

aus 25 dünnen Blattgoldstreifen zusammengesetzten Lichtstrahl der Jungfrau entgegen,[52] während ein natürliches, von links oben einfallendes Licht die gezeigte Szene beleuchtet.[53] Fra Angelico unterscheidet dezidiert zwischen einem Inkarnationslicht und einem medialen Licht, das von außen in den dargestellten Bildraum einfällt.

Die Verkündigung an Maria bildet den Anfang einer Heilsgeschichte, die in der Darstellung des triumphierenden Christus in der Predella am Hochaltar einen Höhepunkt findet und von der *Marienkrönung* erst eingelöst wird. Das Licht des Blattgoldes am Hochaltar wirft direkte Lichtstrahlen (*optica*), reflektierende Lichtstrahlen (*catoptrica*) und sich brechende Lichtstrahlen (*dioptrica*) zunächst als mediale – und nicht als metaphorische – Lichtstrahlen in den Kirchenraum. Die glänzenden Seidenstoffe von Maria und Christus, Heiligen und Märtyrern in Fra Angelicos *Marienkrönung* bezeugen das vom Hochaltar einfallende Licht. Sein Goldlicht tritt so als mediales Licht in Erscheinung und hat die Funktion, die Bildwelt in Fiesole zu beleuchten.

Licht aus Edelmetallen und Pigmenten

Die Opposition zwischen Blau und Gold, Pigment und Edelmetall entzieht sich auf der Bildfläche als „Ding" (*res*) der Frage nach ihrem metaphorischen und medialen Gehalt. Ernst Strauss, der sich in seinen kunsthistorischen Schriften bildimmanent sowie epochenübergreifend mit bildkünstlerischen Gestaltungsmitteln wie Farbe, Form, Linie und Fläche auseinandersetzte, beobachtete und typisierte Korrelationen zwischen Farbwerten vordergründiger Figuren und ihren Farbgründen. Der Blaugrund als Dunkelgrund zeigt sich nach Strauss immer in Relation zu den dargestellten Dingen, und gleiches gilt für den Goldgrund. Während sich der „Buntwert" der dargestellten Dinge in Verbindung zum Goldgrund verdunkelt und verdichtet, führt eine „Annäherung der Folienfarbe an das dunkle Ende der Skala" zu einer „Höherstimmung des Kolorits zu helleren Farbklängen".[54] Strauss' Beispiele sind Andrea Orcagnas Altarbild in der Cappella di Filippo

52 Zur Inkarnation als Lichtwerdung siehe Kap. 4, S. 189–192.

53 Auf die dargestellte Lichtquelle (*lux*), die für das Licht (*lumen*) verantwortlich ist, das vom Hochaltar ausgehend die Bildwelt der *Marienkrönung* beleuchtet und sich auf der Mitteltafel der Predella gleichsam hinter dem triumphierenden Christus befindet (Abb. 60), wird im nächsten Kapitel näher einzugehen sein. Denn dass es sich um eine Lichtquelle handelt, die sich *hinter* Christus befindet, zeigt sich an den zahlreichen konzentrischen Trassierungen im Goldgrund, die auf einen Punkt verweisen, der in der Mitte der Bildtafel und damit hinter dem dargestellten Körper Christi lokalisiert werden muss. Auch Angelicos *Himmelfahrt Christi* am linken Seitenflügel seines *Jüngsten Gerichts* (ca. 1446–1448, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Galleria Corsini, Rom) zeigt eine Lichtquelle hinter Christus.

54 Strauss 1983 [1972], S. 77. Dieses Phänomen hatte – weniger ausdrücklich – vor ihm bereits Carl Schnaase beschrieben: Siehe Schnaase 1879.

Strozzi in Santa Maria Novella – in dem helle Farben dem Goldgrund gegenübergestellt werden – und die Fresken der Spanischen Kapelle ebendort, die in den dargestellten Figuren dunklere Farbwerte zeigen. In Giottos Fresken der Cappella Peruzzi in Santa Croce in Florenz offenbare sich dagegen eine „verflächigende und vereinheitlichende Schattenbildung",[55] die erst von Masaccio „schöpferisch verwertet und weitergestaltet" werden sollte.[56] Denn am Beispiel der Kreuzigungstafel von Masaccio (1426, Museo di Capodimonte, Neapel) macht Strauss auf eine „Intensivierung der kontrastierenden Lichtflächen" sowie auf eine „Bindung sämtlicher Schatten in eine gemeinsame Zone mittlerer Helligkeit" aufmerksam. Diese ergebe sich dadurch, „daß Masaccio die Buntheit der Farben weitgehend wahrt, zugleich aber ihre Tonhöhe, ihre spezifische Eigenschaft ‚dunkler als weiß und heller als schwarz zu sein' [nach Goethes Farbenlehre, Anm. d. Verf.], dazu verwendet, sie in ihrem Kontrast zu den weißhaltigen Lichtpartien a priori als verschattet wirken zu lassen."[57] Strauss beobachtet bei Masaccio somit eine Auflösung der von ihm dem Trecento zugesprochenen Figur-Grund-Dichotomie, die allerdings – wie bereits im ersten Kapitel dargelegt wurde – ein wesentliches Gestaltungsmittel vormoderner Bildkulturen ist.

Strauss thematisiert nicht, warum sich diese „koloritgeschichtliche Neuerung Masaccios"[58] in einem Tafelbild mit einem prominenten, flächendeckenden Goldgrund beobachten lässt und führt das Beleuchtungslicht hier paradoxerweise nicht auf die Materialität des Goldgrundes zurück. Wenngleich er den Goldgrund seiner „Bildbedeutung nach"[59] mit dem Blaugrund parallelisiert, bleibt für Strauss zwischen Farbe und Gold auch bei Masaccio somit ein fundamentaler Wesensunterschied bestehen. Das Licht des Goldgrundes kann – so Strauss und Schöne – nicht als Beleuchtungslicht in Erscheinung treten. Dagegen hat Fra Angelicos Ausstattung für San Domenico in Fiesole gezeigt, dass und wie genau dies stattfindet.

Den Wesensunterschied zwischen Gold und Farbe hatte auch Pavel Florensky in Bezug auf die Ikone hervorgehoben:

> The whole of iconpainting seeks to prove – with an ultimate persuasiveness – that the gold and the paint are wholly incommensurable. […] The gold is pure, „admixtureless" light, a light impossible to put on the same

55 Strauss 1983 [1972], S. 76.
56 Ebd., S. 77. Zur Beurteilung der Beobachtungen von Strauss wären zunächst die Originalzustände der Fresken und Altäre mit ihren über sechs Jahrhunderte alten Pigmenten in ihren ursprünglichen Lichtsituationen wiederherzustellen.
57 Ebd., S. 78.
58 Ebd.
59 Ebd., S. 76.

plane with paint – for paint, as we plainly see, reflects the light: thus, the paint and the gold, visually apprehended, belong to wholly different sphere of existence.[60]

Inwiefern Florenskys Interpretation des Verhältnisses von Gold und Farbe hinsichtlich der Ikonen kunsthistorisch überzeugen kann, sei dahingestellt. Bei Masaccio wie bei Fra Angelico ist das Verhältnis zwischen Farbe und Gold jedenfalls ein anderes. Auch wenn nicht bestritten werden soll, dass sich hauchdünn geschlagene Edelmetalle grundsätzlich materiell von gebundenen Pigmenten unterscheiden,[61] konnte hier doch mehrfach gezeigt werden, wie Fra Angelico Blattgoldfolien, Lapislazuli und Lüsterfarben, Muschelgold, Stichpunzen und Trassierwerkzeuge ganz bewusst einsetzte, um Tafelbilder herzustellen, die sich jeglicher Materialhierarchisierung widersetzen und dabei kontrastierende Verhältnisse zur Anschauung bringen, die – indem sie eigene theologische wie bildtheoretische Argumente verfolgen – ganz neue mediale wie metaphorische Wirklichkeiten schaffen.

60 Florensky 1996 [1922], S. 123.
61 Siehe den Abschnitt „Der Goldgrund ist vorrangig Materie (1983)“ in den „Prolegomena“ des vorliegenden Bandes.



6
Gold und Licht

„Quid est aurae, nisi divinae?“ So lautet die rhetorische Frage des Rupert von Deutz (um 1075/1076–1129),[1] welche das bis heute vielleicht am weitesten verbreitete ikonographische Verständnis des edlen Materials im Hoch- und Spätmittelalter auf den Punkt bringt.[2] In keinem anderen Tafelbild Fra Angelicos zeigt sich der Goldgrund so prominent und flächendeckend wie in seiner Darstellung des *Paradiso* (Abb. 61), die Gegenstand dieses letzten Kapitels ist. Vorgelegt wird eine neue Interpretation und Kontextualisierung von Fra Angelicos „goldener“ *Marienkrönung* für Santa Maria e Sant'Egidio, der Kirche des großen Armenspitals Santa Maria Nuova in Florenz. Dabei wird zu zeigen sein, dass „Goldgrund“ und „Perspektive“ nicht als Antagonismus, sondern als Allianz die Bildkomposition bestimmen.

Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Detail Abb. 68

Licht als Metapher des Lichtes

Auf die Verwendung des Begriffs „Lichtmetaphysik“ wurde im Rahmen dieser Studie bislang verzichtet, denn er ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts.[3] Die (frühe) Mittelalterforschung hatte in den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita sowie des Augustinus, Bonaventura, Albertus Magnus, Robert Grosseteste und Witelo jeweils Lichtmetaphysiken erkannt und auf ihr platonisches und neuplatonisches Erbe zurückgeführt, während die mittelalterliche Optik danach auf aristotelische Grundlagen beruhte und sich eher bei Al-Kindi, Ibn al-Haytham (Alhazen), Ibn Sina (Avicenna), Ibn Rushd (Averroes), Roger Bacon und John Pecham wiederfinden ließe.[4] Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts wandte sich die Forschung vom Begriff der „Lichtmetaphysik“[5] wieder ab und diskutierte

1 „Was bedeutet das Gold anderes als das Göttliche?“ Rupertus Tuitiensis, „In Cantica Canticorum, De Incarnatione Domini Commentariorum. Liber Quintus“, in: Hermann Mylius Birckmann und Hermannus Meresius (Hrsg.), *R. D. D. Ruperti Abbatis Monasterij S. Heriberti Tuitiensis Ordinis D. Benedicti, Viri longe doctissimi, summiq[ue] inter veteres theologi. Opera. Quotquot hactenus haberi potuerunt, auctiora quam antea. Cum duobus indicibus. Priore rerum et verborum posteriore locorum S. Scripturae*, Mainz 1631, S. 1085–1093, hier S. 1091. Siehe Haupt 1941, S. 74.

2 Siehe den Abschnitt „Goldgrund und Blaugrund“ in den „Prolegomena“ des vorliegenden Bandes.

3 Siehe Klaus Hedwig, „Über einige wissenschaftstheoretische Probleme der ‚Lichtmetaphysik'“, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 54 (3), 2007, S. 368–385, hier S. 368–369 und 383. Eingeführt wurde der Begriff im Jahr 1908 von Clemens Baeumker. Siehe Clemens Baeumker, *Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts*, Münster 1908.

4 Siehe Hedwig 2007, S. 370; sowie exemplarisch Belting 2008. Zur Revision dieses Narrativs siehe insbes. Kap. 2, S. 126–129.

5 Siehe Andreas Speers Artikel „‚Lux est prima forma corporalis'. Lichtphysik oder Lichtmetaphysik bei Robert Grosseteste?“, in: *Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale*, 20, 1994, S. 51–76, sowie die 1995 erschienenen Akten des Grosseteste-Kongresses: James McEvoy (Hrsg.), *Robert Grosseteste. New perspectives on his thought and scholarship*, (Instrumenta patristica, Bd. 27), Steenbrugis et al. 1995, in denen der Begriff „Lichtmetaphysik“ nicht mehr vorkommt. Darüber hinaus sei auf die Publikation der Beiträge der 30. Kölner Mediaevistentagung *Raum und Raumvorstellung im Mittelalter* verwiesen (Aertsen/Speer 1998), in der Henryk Anzulewicz die *perspectiva naturalis* (Sehtheorie) des Albertus Magnus in den Blick nimmt. Siehe Henryk Anzulewicz, „Perspektive und

 https://doi.org/10.1515/9783422800533-008

das Licht auch im Kontext christlicher Theologie und Mystik verstärkt wissenschaftshistorisch.[6]

Diese historiographische Wende von einem „metaphysischen" zu einem „physischen" Forschungsinteresse hinsichtlich des Lichtes findet ihre Entsprechung in der vielfach kommentierten „Wende von Plato zu Aristoteles"[7] in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Diese Wende, die sich weder abrupt noch radikal vollzog, fand, so Wieland, „[i]nstitutionell […] einen gewissen Abschluß mit dem Statut der Pariser Artistenfakultät von 1255, systematisch mit dem System des Heiligen Thomas von Aquin."[8] Auch in Bezug auf die Frage nach dem Wesen und der Wirkung des Lichtes begegnet uns der Dominikaner Thomas von Aquin nun also erneut als Begründer eines dritten Weges.[9] Er behandelt das Licht zunächst im Kontext der Frage nach der Erschaffung der Welt, dann ausführlicher in seinem Kommentar zu *De divinis nominibus* des Pseudo-Dionysius Areopagita sowie grundlegend zum Evangelium des Johannes,[10] in dem er seine Exegese des Christuswortes „Ich bin das Licht der Welt" (Joh 8,12) darlegt.

Wie bereits aus dem vierten Kapitel dieser Studie hervorgeht, befürwortet Thomas die Verwendung von Bildern zur Vermittlung der Heiligen Schrift. Fundamental ist dabei die Unterscheidung zwischen einem körperlichen (*corporalis*), einem seelischen oder spirituellen (*spiritualis*) und einem geistigen (*intellectualis*) Sehen.[11] Analog differenziert Thomas darüber hinaus zwischen einem körperlichen, einem spirituellen und einem geistigen Licht. Diese Unterscheidung ist für ihn die notwendige Voraussetzung, unter der die Identifizierung Christi mit „Licht" stattfinden kann. Thomas weist auf die Missverständnisse hin, die sich aus einer Nichtberücksichtigung dieser Differenz ergeben:

> Die Manichäer […] glaubten nämlich, dass es in der Natur der Dinge nichts jenseits des Körperlichen (*corporalia*) gibt; deshalb sagten sie, dass Gott ein Körper und ein gewisses unbegrenztes Licht (*lucem*) sei, und sie glaubten, dass diese durch unsere fleischlichen Augen sichtbare Sonne Christus der Herr sei […].[12]

Raumvorstellung in den Frühwerken des Albertus Magnus", in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 249–286.

6 Siehe Hedwig 2007, S. 371–374.

7 Siehe Georg Wieland, „Plato oder Aristoteles? Überlegungen zur Aristoteles-Rezeption des lateinischen Mittelalters", in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 47 (4), 1985, S. 605–630, hier S. 615; sowie Speer 1996, S. 69.

8 Wieland 1985, S. 623. Siehe Josef Koch, „Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters", in: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, 13, 1960, S. 653–670, hier S. 655.

9 Siehe Wieland 1985, S. 627.

10 Siehe Andreas Speer, „‚Causalitas Luminis'. Die Lehre vom ‚lumen intelligible' in Thomas' Kommentar zum Liber beati Dionysii De divinis nominibus (cap. IV, lect. 4)", in: *Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur*, 3, 1996, S. 67–88; David L. Whidden, *Christ the Light. The Theology of Light and Illumination in Thomas Aquinas*, (Emerging Scholars), Minneapolis MN 2014, S. 69–93.

11 Siehe Kap. 5, S. 237–240

Nach Thomas kann Christus nicht mit der Sonne identisch sein, weil wir die Sonne mit unseren Augen wahrnehmen können: „Denn diese Sonne ist ein konkreter Lichtkörper (*lux corporalis*), welcher unsere sinnliche Wahrnehmung berühren kann: Und deshalb ist es nicht die höchste Lichtquelle (*lux*) […].“[13] Wenn Christus behauptet, er sei das Licht der Welt, dann bezieht sich dieser nach Thomas auf ein geistiges (*intellectualis*) Licht, das nur von Gott selbst, den Engeln und den Menschen erkannt und „wahrgenommen“ werden kann.[14] Dieses geistige Licht ist notwendigerweise ein metaphorisches Licht und wird darüber hinaus im Johannes-Evangelium zu einer Metapher für Christus als „Licht der Welt“.

Während im vorigen Kapitel gegen eine voreilige Interpretation des medialen bzw. natürlichen oder visuell sichtbaren Lichtes als göttliches „Offenbarungslicht“ argumentiert wurde, stellt sich nun die Frage, wie und ob das spirituelle oder auch geistige Licht überhaupt als Bild oder Abbild sichtbar werden kann, entzieht es sich doch der sinnlichen Wahrnehmung. Auch Thomas ist sich dieser Problematik bewusst und sucht nach Voraussetzungen, unter denen „Licht“ zur Metapher des Göttlichen werden kann:

> Dieses sinnlich wahrnehmbare Licht (*lux*) aber, ist ein bestimmtes Abbild (*imago*) jener geistig wahrnehmbaren Lichtquelle. Denn jede sinnlich wahrnehmbare Sache ist wie ein bestimmter Teil eines Ganzen, geistig wahrnehmbare Dinge aber sind ein gewisses Ganzes. […] Weil alles Licht, das in einem mit Vernunft begabten Lebewesen ist, in seiner Ganzheit von jener höchsten Lichtquelle abgeleitet wird, „erleuchtet es jeden Menschen, welcher in diese Welt kommt.“[15]

Thomas argumentiert, dass jedes Licht ein Bild oder Abbild eines spirituellen und geistigen Lichtes sein könne, ebenso wie jeder Mensch ein Abbild Gottes sei. Dass sich dieser Gedanke auch mit Kosmosvorstellungen des Hoch- und Spätmittelalters in Einklang bringen lässt, wird in den folgenden Abschnitten deutlich. Aus Thomas’ Behauptung folgt zunächst, dass, wenn jedes Licht als Abbild eines geistigen Lichtes verstanden

12 „Manichaei […] credebant enim supra corporalia nihil esse in rerum natura, unde dicebant Deum esse corpus et lucem quamdam infinitam, et solem istum oculis carnis visibilem, Christum dominum esse putaverunt“. Sancti Thomae de Aquino, *Super Evangelium S. Ioannis Lectura*. A Capite VII ad Caput XI. Textum Taurini 1952 editum et automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019, Kap. 8, Lectio 2, §1142.

13 „Sol enim iste corporalis est lux quam sensus attingere potest: et ideo non est suprema lux“. Ebd.

14 Siehe ebd.: „quae est lux intelligibilis propria rationalis creaturae.“

15 „Lux autem ista sensibilis, imago quaedam est illius lucis intelligibilis: nam omne sensibile est quasi quoddam particulare, intellectualia autem sunt quasi totalia quaedam. […] Quia quidquid luminis est in rationali creatura, totum derivatur ab ipsa suprema luce; ‚illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum.‘“ Ebd.

werden muss, jedes konkrete Bild/Ding (*res*), das ein Bild/Abbild (*imago*) des Lichtes zeigt, auch auf dieses geistige Licht Gottes Bezug nimmt. Dementsprechend wäre jede menschliche Darstellung als Abbild Gottes als Verweis auf die göttliche Schöpfung zu interpretieren. Wenngleich diese Aussage aus theologischer Perspektive nachvollziehbar ist, führt sie den Begriff des Bildes wie auch des Lichtes aus kunsthistorischer und -theoretischer Sicht doch ad absurdum.[16]

Thomas ist sich der Polysemantik des Lichtes bewusst. Wie später Nikolaus von Kues[17] formuliert Thomas eine Schöpfer-Künstler-Analogie, die darauf beruht, dass sowohl der göttliche Schöpfer als auch der kreierende Künstler nicht nur selbst Licht hervorbringt, sondern mithilfe des Lichtes erkenntnisstiftend wirkt. Die Erkenntnis als solche bleibt dabei zunächst bedeutungsoffen:

> Wie aber das Licht (*lux*) als Teil eines Ganzen insofern eine Wirkung [einerseits] auf den Gegenstand hat, welcher gesehen wird, als es Farben tatsächlich sichtbar macht, und [andererseits] auf denjenigen, welcher sieht, weil durch diese [Lichtquelle] das Auge gestärkt wird zu sehen, so macht jenes geistig wahrnehmbare Licht unseren Geist (*intellectum*) zu einem, der erkennt. […] Auf dieselbe Weise macht [das Licht] tatsächlich alle Dinge insofern geistig verständlich, als von ihm selbst alle Formen abgeleitet werden, durch welche die Dinge das Potential haben, erkannt zu werden, gleichwie alle Formen erschaffener Gegenstände von der Kunstfertigkeit und dem Verstand des Künstlers abgeleitet werden […].[18]

Im Bild wie im menschlichen Geist kann das Licht als Medium und Metapher auf eine Mannigfaltigkeit zu zeigender oder zu bezeichnender Sachverhalte aufmerksam machen.[19] Dies voraussetzend, soll in den folgenden Abschnitten ausgeführt werden, wie Fra Angelico in seinem goldenen *Paradiso* mediales Licht nun als Lichtmetapher einsetzt.

Regina coelestis

Von Gold, Engeln und Heiligen umgeben zeigt sich die gekrönte Maria mit ihrem Sohn über einem Schwarm blauer

16 So argumentiert Otto von Simson am Beispiel der gotischen Kathedrale, dass die Unterscheidung zwischen einem physischen und einem transzendenten Licht hinfällig sei, da jedes auf Gott verweisende Licht notwendigerweise nur als Licht sichtbar werden könne. Siehe Otto von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture & the Medieval Concept of Order*, London 1956, S. 54.

17 Siehe Kap. 3, S. 176–179.

18 „Sicut autem lux ista particularis habet effectum in re visa, inquantum colores facit actu visibiles, et etiam in vidente, quia per eam oculus confortatur ad videndum, sic lux illa intelligibilis intellectum facit cognoscentem. […] Item facit res omnes actu intelligibiles, inquantum ab ipsa derivantur omnes formae, per quas res habent quod cognoscantur, sicut omnes formae artificiatorum derivantur ab arte et ratione artificis". Thomas von Aquin Super Evangelium S. Ioannis, Kap. 8, Lectio 2, §1142.

19 An dieser Stelle sei noch einmal an Hans Blumenbergs Text „Licht als Metapher der Wahrheit" erinnert: Blumenberg 1957.



61. Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 112 × 114 × 3,7 cm. Gallerie degli Uffizi, Florenz

Cherubim im Zentrum des Bildfeldes (Abb. 61). Die mit kreisrunden goldenen Nimben ausgestatteten Heiligen und Engel lenken in konzentrischer Gruppierung unseren Blick auf den optischen Mittelpunkt des Tafelbildes und damit auf das Zentrum der in den Goldgrund trassierten Lichtstrahlen. Ein bewegliches Sehen provozierend, betonen die Trassierungen einerseits die konzentrische Bildkomposition auf der Bildfläche und stellen andererseits die Komplexität des Verhältnisses von Goldgrund und figürlich-räumlicher Darstellung heraus.

Serena Nocentini und Nathaniel Silver haben auf das 31. Kapitel des ersten Buches der *Revelationes* der Birgitta von Schweden (1303–1373)



62. Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Detail Abb. 61

verwiesen,[20] auf das die Ikonographie der Himmelskönigin bei Fra Angelico Bezug nimmt. Birgitta beschreibt eine Vision, in der sie selbst als Braut auftritt:

> Die Braut (Birgitta) sah die Himmelskönigin, Gottes Mutter, die eine unbeschreiblich schöne und kostbare Krone auf dem Haupt hatte. Das wunderbar schöne Haar war über die Schultern geschlagen, und sie trug einen goldenen Rock, der in einem unsagbaren Glanz erstrahlte, mit einer blauen Kappe aus Azur oder klarer Himmelsfarbe. […] in die Krone setzte ihr Sohn sieben Lilien, und zwischen diese Lilien setzte er sieben Edelsteine.[21]

Zwischen Daumen und Zeigefinger hält der dargestellte Christus einen in Pastiglia-Technik gehöhten Edelstein,[22] der einst – wie andere Elemente der Krone auch – mit roter, blauer oder grüner Lüsterfarbe bemalt war (Abb. 62).[23] Die filigranen Konturen der Krone heben sich heute – aus den meisten Betrachtungspositionen – nur noch unscharf vom gleichfalls goldenen Grund ab. Christus streckt seiner Mutter

20 Siehe ebd., S. 182.
21 Birgitta von Schweden, *Himmlische Offenbarungen*, Buch 1, übers. von Helmhart Kanus Credé, Allendorf an der Eder, 2000, Kap. 31, S. 143. Vgl. *The Revelations of St. Birgitta of Sweden*, Bd. 1, Liber Caelestis, Bücher I–III, übers. von Denis Searby, eingeleitet und kommentiert von Bridget Morris, New York 2006, Liber I, Kap. 31, §1 und 4.
22 Siehe Kap. 1, S. 92.
23 Siehe Silver 2018a, S. 182.

und Braut das Kleinod in einer gleichsam segnenden Geste entgegen. Birgitta fährt fort:

> Der erste Stein ist ihre makellose Tugendhaftigkeit […]. Der zweite Stein ist ihre vollkommene Reinheit […]. Der dritte Stein war ihre Schönheit […]. Der vierte kostbare Stein in der Krone ist die Weisheit der jungfräulichen Mutter […]. Der fünfte Stein ist ihre Stärke […]. Der sechste Stein ist ihre Klarheit […]. Der siebente Stein ist die Fülle aller Freude und aller geistlichen Süßigkeit […]. Diese sieben Steine hat ihr Sohn zwischen die sieben Lilien gesetzt, die in ihrer Krone waren.[24]

Dem Diesseitigen leiblich entrückt, bleibt die gekrönte Regentin doch als Himmelskönigin im Bild präsent. Dort wird sie gemeinsam mit ihrem Sohn von 84 weiteren Figuren umringt. Sechs tanzende Engel befinden sich in unmittelbarer Nähe zum himmlischen Paar,[25] während sich links 15 und rechts 14 musizierende Engel mit Trompeten, Schalmeien, Laute und Rebec der Mitte zuwenden. Der Kranz der Engel wird im Vordergrund der Bildtafel von vier Engeln mit Fidel, Portativ und Schwenkräuchergefäßen fortgesetzt. Auch der himmlische Hofstaat erscheint in symmetrischer Formation und teilt sich in zwei Gruppen von 22 Heiligen links und 23 Heiligen im rechten Teil des Bildfeldes.[26]

Santa Maria e Sant'Egidio

Fra Angelicos Darstellung des himmlischen Paradieses ist für die Spitalkirche Santa Maria e Sant'Egidio des Armenkrankenhauses Santa Maria Nuova bestimmt. Wo genau sich Fra Angelicos „goldene" *Marienkrönung* in Sant'Egidio befand, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Vasari behauptet in seiner Vita des Fra Angelico lediglich, es gäbe am Lettner (*tramezzo*) eine Tafel von seiner Hand.[27] Die Kirche, deren erster Bau

24 Birgitta Offenbarungen, Buch 1, Kap. 31, S. 143–144. Die Heilige Birgitta deutet auch die sieben Lilien, auf die in der vegetabilen Dekoration des Mariennimbus indirekt Bezug genommen wird: „Die erste Lilie ist ihre Demut, die zweite ihre Gottesfurcht, die dritte ihr Gehorsam, die vierte ihre Geduld, die fünfte ihre Standhaftigkeit, die sechste ihre Milde, […] die siebente ihre Barmherzigkeit in Drangsal […]" Ebd., S. 143.

25 Nathaniel Silver nimmt an, dass die goldenen Buchstaben „M" und „S", die sich als Seide-Stoff-Muster im roten bzw. grünen Gewand zweier Engel auf der linken Seite zu erkennen geben, auf die Identität der Erzengel Michael und Selaphiel hinweisen. Siehe Silver 2018a, S. 183.

26 Links sind der Kirchenvater Hieronymus, der Heilige Ägidius, die Ordensgründer Dominikus, Benedikt und Franziskus, Zenobius von Florenz, Antonius von Padua, Thomas von Aquin, Gregor der Große, Johannes der Evangelist und Simon der Apostel, Bartholomäus, Aaron und Petrus sowie Augustinus zu sehen. Rechts wird dem Heiligen Hieronymus eine kniende Maria Magdalena zur Seite gestellt, die wiederum von den Heiligen Dorothea, Margareta, Agnes, Lucia, Cecilia und Katharina sowie weiteren männlichen Heiligen flankiert wird. Über ihnen zeigen sich die Märtyrer Stephanus, Laurentius und Petrus, Kosmas und Damian sowie Paulus, Jakobus der Ältere, Moses und König David. Zur Identifizierung der Heiligen siehe zuletzt Silver 2018a, S. 180–182.

27 Siehe Vasari 1568, S. 361: „Si vede anco nel tramezzo di Santa Maria Nuova una tavola di sua mano." Ob es tatsächlich einen *tramezzo* im Sinne einer Chorschranke gegeben hat, ist allerdings zu bezweifeln, da es für einen getrennten Nonnenchor in der Spitalkirche keinen Bedarf gab und auch zeitgenössische Grundrisse keinen Lettner aufweisen. Siehe



63. Bicci di Lorenzo, *Die Weihe der Spitalkirche Sant'Egidio von Santa Maria Nuova*, ca. 1424–1425, Fresko, ca. 285 × 385 cm. Museo di Santa Maria Nuova, Florenz

aus dem 13. Jahrhundert stammte, war von Bicci di Lorenzo zwischen 1418 und 1420 umfassend umgebaut worden. Am 9. September 1420 wurde die alte Kirche Sant'Egidio – die nach wie vor Reliquien des Heiligen Ägidius beherbergte – unter den Schutz der Heiligen Maria gestellt und in Santa Maria e Sant'Egidio umbenannt.[28] Die Weihe des Hochaltars übernahm der Kardinal von Bologna, während noch am selben Tag Papst Martin V. auf seinem Prozessionsweg vor seiner Abreise aus Florenz an der Spitalkirche Halt machte.

Wie John Henderson herausgearbeitet hat,[29] begegnen sich Papst Martin V. und Michele di Frusino da Panzano, Rektor des Krankenhauses Santa Maria Nuova, in einem von Bicci di Lorenzo gemalten Fresko vor der neuen Kirchenfassade (Abb. 63).[30] Ganz rechts zeigt sich der Eingang zum Krankentrakt der Männer mit Krankensaal darüber, links davon führt ein Torbogen zum *Chiostro delle Medicherie*. Am linken Bildrand befindet sich unter einer Lünette mit

Marcia B. Hall, „The *Ponte* in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, S. 157–173; John Henderson, „Healing the Body and Saving the Soul. Hospitals in Renaissance Florence", in: *Renaissance Studies*, 15 (2), 2001, S. 188–216, hier S. 198, Anm. 26; Luca Giorgi und Pietro Matracchi, „Le trasformazioni della chiesa di Sant'Egidio nell'Ospedale di Santa Maria Nuova come parte del percorso museale", in: Alessandro Coppellotti et al. (Hrsg.), *Santa Maria Nuova e gli Uffizi. Vicende di un patrimonio nascosto*, Florenz 2006, S. 39–44.

28 Siehe Walter Paatz und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Bd. 4: M–P. [S. Maria Nuova – S. Pulinare], Frankfurt/M. 1952, S. 1–10.

29 Siehe Henderson 2001; John Henderson, „Santa Maria Nuova nel quadro europeo del Rinascimento. Bellezza e terapia", in: Enrico Ghidetti und Esther Diana (Hrsg.), *La bellezza come terapia. Arte e assistenza nell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Atti del convegno internazionale*, Florenz 2006, S. 27–44; Ders., *Das Spital im Florenz der Renaissance. Heilung für den Leib und für die Seele*, aus dem Englischen übers. von Gerhard Aumüller, (Wissenschaftsgeschichte), Stuttgart 2014.

30 Im Fresko und auch in der Reproduktion (Abb. 63) sind die restauratorischen Übermalungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gut sichtbar.



64. Dello Delli, *Krönung Mariä*, vor 1424, polychrom gefasste Terrakotta, Maße unbekannt. Museo di Santa Maria Nuova, Florenz

Schmerzensmann-Darstellung der Eingang zum *Chiostro delle Ossa*.[31] An prominenter Stelle über dem Hauptportal der Kirche ist eine *Marienkrönung* angebracht (Abb. 64). Die goldene Tafel Fra Angelicos wurde erst nach der Installation des Terrakotta-Reliefs von Dello Delli an der Fassade, und damit an der Schwelle zwischen Außen- und Innenraum, in Auftrag gegeben.[32]

Dass sich die Medizin im Florentiner Quattrocento nicht als Disziplin verstand, die sich allein rein körperlichen Angelegenheiten annahm, sondern gleichermaßen um das Seelenheil ihrer Patienten und Patientinnen besorgt war,[33] zeigt sich auch in dieser Gegenüberstellung: Während über dem Eingang zum Friedhof Christus als Schmerzensmann zum Trost der Trauernden auf die Sterblichkeit des Menschen im Diesseits Bezug nimmt, befindet sich über dem Kirchenportal, in der nicht zuletzt für das Seelenheil

31 Ob es sich hier um jene Christusfigur handelt, die sich heute im Victoria and Albert Museum in London befindet (A.43-1937), ist umstritten. Siehe Henderson 2001, S. 195–196. Henderson reproduziert die Holzskulptur auf S. 196 allerdings spiegelverkehrt.

32 Auffällig sind in diesem Zusammenhang vor allem die vielen Köpfchen der Cherubim, die sich in beiden Darstellungen zwischen den Wolken zu erkennen geben. Die beiden *Marienkrönungen* von Sant'Egidio stehen darüber hinaus in einem chiastischen Verhältnis. In Dello Dellis Relief treten die helleren Figuren auf blauem Grund hervor (Abb. 64), während sich in Fra Angelicos Darstellung Christus und Maria in dunklen Gewändern vom Goldgrund abheben (Abb. 61). An der Außenfassade der Kirche sind die beiden Figuren zudem im Profil dargestellt und betonen damit ihre Position an der Schwelle. Für eine eingehende Untersuchung derartiger Schwellenphänomene siehe Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 4), Köln et al. 2014. Warum Christus und Maria bei Dello Delli auf vertauschten Positionen erscheinen, wäre allerdings noch zu untersuchen.

33 Siehe Henderson 2001; Henderson 2006a; Ders., „The Art of Healing: Hospital Wards and the Sick in Renaissance Florence", in: Philine Helas und Gerhard Wolf (Hrsg.), *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, Frankfurt/M. et al. 2006, S. 79–96; Ders., *The Renaissance Hospital. Healing the Body and Healing the Soul*, New Haven CT et al. 2006; Henderson 2014.

der Verstorbenen im Jenseits gebetet wird, die Darstellung einer Marienkrönung. Im Innenraum der Kirche wird der Blick auf Hochaltar und Apsis gleichsam von Fra Angelicos *Marienkrönung* verstellt. Bedenkt man, dass Lorenzo Monacos *Anbetung der Könige* für den Hochaltar (circa 1420–1422, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 Nr. 466) mit seinen 115 × 170 cm verhältnismäßig klein ausfiel und die Maße der Tafel Fra Angelicos 112 × 114 cm betragen, so lässt sich gut nachvollziehen, wie eindrucksvoll das vom Kerzenlicht angestrahlte Blattgold der *Marienkrönung* geglänzt und geglitzert haben muss.[34]

Das Empyreum

Im Gegensatz zum Garten Eden befindet sich das himmlische Paradies oberhalb des Mondes, im Empyreum.[35] Das Empyreum, von „ἔμπυρος", „im Feuer", gilt als Aufenthaltsort der Engel und Seligen und ist ein Ort des Lichtes,[36] während sich die Trinität und damit Gott selbst – so beschreibt es Dante Alighieri im *Paradiso*, dem dritten Teil seiner *Divina Commedia* – außerhalb des Empyreums im *coelum trinitatis* befindet.[37] Pseudo-Dionysius Areopagita zufolge umgeben neun Engelshierarchien das Allerheiligste.[38]

Nicht aus den vier irdischen Elementen setzt sich das Empyreum zusammen, sondern aus einer Substanz, der Gott am nächsten kommt – der Quintessenz oder Äther.[39] Nach Aristoteles und Ptolemäus besteht die innerste Kugel im Inneren der Erde aus einem festen, groben, harten und

34 Im Innenraum nimmt das Bildformat der Tafel Fra Angelicos auf den Rundbogen der Apsis Bezug. Da jedoch weder der ursprüngliche Rahmen der Tafel noch die Ausmalung oder Ausstattung der Apsis von Sant'Egidio erhalten geblieben ist, bleibt Spekulation, ob der originale Rahmen die Goldtafel in ähnlicher Manier eingefasst haben könnte wie die Architektur des Chorraumes eine vielleicht mit Goldmosaik ausgestattete Apsis.

35 Zur Verortung des irdischen Paradieses siehe Alessandro Scafi, *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, London 2006. Zu Himmelsvorstellungen und Naturwissenschaft siehe exemplarisch und einführend Bernhard Lang und Colleen McDannell, *Heaven. A History*, New Haven CT 1988; Edward Grant, *Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos. 1200–1687*, Cambridge 1996; Ronald W. Lightbown, „Heaven depicted in 15th century Italian Painting and Sculpture", in: Ornella Francisci Osti (Hrsg.), *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, Florenz 1999, S. 81–95; Kathrin Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, (Historische Semantik, Bd. 11), Göttingen 2008; Dieter Blume et al., *Sternbilder des Mittelalters: der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, 2 Bde., Bd. 1: 800–1200, Bd. 2: 1200–1500, Berlin 2012–2016; Gill 2014; Alessandro Scafi (Hrsg.), *The cosmography of Paradise. The other world from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, London 2016; Eric Ramírez-Weaver, *A saving Science. Capturing the Heavens in Carolingian Manuscripts*, University Park PA 2017; Christian Hecht, „Das Licht der sakralen Himmelsikonographie", in: Jörg J. Berns und Thomas Rahn (Hrsg.), *Projektierte Himmel*, (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 154), Wiesbaden 2019, S. 317–331; Alexander Boxer, *A Scheme of Heaven. Astrology and the Birth of Science*, London 2020; Bart D. Ehrman, *Heaven and Hell. A History of the Afterlife*, New York 2020; Theresa Holler, *Jenseitsbilder. Dantes Commedia und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli, Bd. 29), Berlin 2020. Zu Thomas' Verständnis des Himmels siehe insbes. Thomas Litt, *Les corps célestes dans l'univers de saint Thomas d'Aquin*, (Philosophes médiévaux, Bd. 7), Leuven 1963.

36 Siehe Dante Divina Commedia, Canto XXX, 38–39: „Noi siamo usciti fore | del maggior corpo al ciel ch'è pura luce".

37 Zur Trinität siehe ebd., Canto XXXIII, 115–145. Auch Thomas von Aquin unterscheidet zwischen einem Fixsternhimmel und zwei weiteren Himmeln: „Bezüglich der Unterscheidung der Himmel also, welche man kennen muss, muss beachtet werden, dass in den Schriften vom Himmel auf dreifache Weise erzählt wird. […] Erstens den gänzlich glänzenden/leuchtenden/hellen, welchen man Empyreum nennt. Zweitens den gänzlich durchscheinenden, welchen man Wasser- oder Kristallhimmel nennt. Drittens einen teils durchscheinenden, teils tatsächlich glänzenden/leuchtenden/hellen, welchen man Sternenhimmel nennt." Orig.: „Ad distinctionem ergo caelorum sciendam, considerandum est quod caelum tripliciter dicitur in Scripturis. […] Primum

dunklen Material, während jede weitere Schicht mehr Licht und weniger Schwere enthält.[40] Im äußersten Kreis dieser Sphären befindet sich das Himmelsfirmament der Fixsterne, die als kugelartige Kapsel das Universum umschließt.[41] Das empyreische Licht geht in die verschiedenen die Erde umgebenden Sphären ein, während die lichtlose Natur unterhalb des Mondes dieses Licht nur noch schwach absorbieren und reflektieren kann. Thomas von Aquin erläutert: „Zweitens spricht man von ‚Himmel' durch die Teilnahme an irgendeiner Eigentümlichkeit eines himmlischen Körpers, nämlich durch die [Teilnahme] an der Erhabenheit und der Leuchtkraft, entweder tatsächlich oder potentiell."[42]

Nicht alle Materialien stehen dem Empyreum gleich nah. Substanzen, die aus sich selbst zu leuchten scheinen oder das Licht besonders eindrucksvoll reflektieren, wie Glas, Spiegel, Edelsteine und Gold, spiegeln in sich das empyreische Licht.[43] Sie besitzen eine jenseitige Schönheit, die ihren göttlichen Ursprung erkennen lässt. Doch auch Geistiges kann empyreisches Licht reflektieren, wie aus einer Tafel des Benozzo Gozzoli, Schüler und Assistent von Fra Angelico, hervorgeht (Abb. 65).

Aristoteles und Platon flankieren die Figur des triumphierenden Thomas von Aquin, während der Platz zu seinen Füßen Ibn Rushd (Averroes) zugewiesen wurde. Über ihm befinden sich die vier Evangelisten, sowie Paulus und Mose in den mit Sternen bestückten Himmelssphären. Aus dem Empyreum blickt

totaliter lucidum, quod vocant Empyreum. Secundum totaliter diaphanum, quod vocant caelum aqueum vel crystallinum. Tertium partim diaphanum et partim lucidum actu, quod vocant caelum sidereum". Thomas von Aquin Summa, I^a q. 68 a. 4 co.

38 Wie in *De Coelesti Hierarchia* beschrieben, handelt es sich hier um Seraphim, Cherubim und Throne, Herrschaften (*dominationes*), Tugenden/Mächte (*virtutes*) und Gewalten (*potestates*), Fürsten (*principatus*), Erzengel und Engel.

39 Siehe den Abschnitt „Luft und Leben" auf S. 194–198.

40 Für das aristotelische Bild einer sich in der Mitte befindenden Erde, die von konzentrisch ineinander liegenden Sphären umschlossen wird, halten die Bildkulturen des Mittelalters unzählige Zeugnisse bereit. Zu geozentrischen Kosmos-Diagrammen siehe exemplarisch v. a. Grant 1996; Müller 2008; Blume et al. 2012–2016. Auch Thomas von Aquin bestätigt die konzentrische Anlage der Himmel: „Bezüglich des ersten [Arguments] muss man also sagen, dass die Erde sich zum Himmel verhält wie der Mittelpunkt [eines Kreises] zum Umkreis. Um einen einzigen Mittelpunkt können sich [aber] viele Umkreise befinden." Orig.: „Ad primum ergo dicendum quod terra se habet ad caelum, ut centrum ad circumferentiam. Circa unum autem centrum possunt esse multae circumferentiae." Thomas von Aquin Summa, I[a] q. 68 a. 4 ad 1. Als prominentes Beispiel aus der Freskomalerei sei auf die Kosmos-Darstellung des Piero di Puccio im Kreuzgang des Camposanto in Pisa aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verwiesen.

41 Isidor von Sevilla erläutert: „Himmel (*caelum*) wird so genannt, weil er wie ein verziertes (*caelatus*) Gefäß ist und die eingestreuten Lichter der Sterne wie Zeichen besitzt. Denn verziert wird ein Gefäß genannt, wenn es von hervorschimmernden Zeichen glänzt. Gott hat ihn aber mit leuchtenden Lichtern ausgezeichnet und erfüllt. Mit der Sonne natürlich hat er ihn geschmückt und mit dem Kreis des leuchtenden Mondes und den glänzenden Zeichen der schimmernden Sterne. [Sonst aber ist er benannt vom Eingravieren (*caelare*) der höheren Dinge.]" Isidor von Sevilla, *Die Enzyklopädie*, aus dem Lateinischen übers. und mit Anm. versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 493. Orig.: „Caelum vocatum eo quod, tamquam caelatum vas, inpressa lumina habeat stellarum veluti signa. Nam caelatum dicitur vas quod signis emininentioribus refulget. Distinxit enim eum Deus claris luminibus, et inplevit; sole scilicet et lunae orbe fulgenti et astrorum micantium splendentibus signis adornavit. [Alias autem a superiora caelando.]". Isidor Etymologiarum, Lib. XIII, IV. Zur Verwendung des Begriffs „Gefäß" und zur Abwesenheit des Begriffs des Raumes siehe Kap. 3, S. 158–160.

42 Orig.: „Secundo dicitur caelum per participationem alicuius proprietatis caelestis corporis, scilicet sublimitatis et luminositatis actu vel potentia." Thomas von Aquin Summa, I[a] q. 68 a. 4 co.

43 Zur Materialikonologie von Glas und Edelstein siehe exemplarisch Christel Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum*



65. Benozzo Gozzoli, *Der Triumph des Heiligen Thomas von Aquin*, ca. 1470–1475, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 230 × 102 cm. Musée du Louvre, Paris

Christus auf die Gelehrten hinab.[44] Das Empyreum wird zudem von goldenen Strahlen gekennzeichnet und von roten Seraphim bevölkert. Im Mittelfeld der Tafel finden die empyreischen Lichtstrahlen in den von Thomas und seinen Schriften ausgehenden Goldstrahlen ihre Entsprechung. Der dargestellte *doctor angelicus* erläutert die Permeabilität der himmlischen Sphären folgendermaßen:

> Und deshalb können die Menschen durch die Gabe der Gnade sich um so großen Ruhm verdient machen, dass sie gemäß der einzelnen Stufen der Engel den Engeln gleichgesetzt werden. Dies bedeutet, dass Menschen in die Ränge der Engel aufgenommen werden. Dennoch sagen einige, dass nicht alle, welche erlöst werden, in die Ränge der Engel aufgenommen werden, sondern nur Jungfrauen oder vollkommene Menschen; die anderen würden ihren eigenen Rang bilden, gleichwie einen von der gesamten Gemeinschaft der Engel gänzlich getrennten [Rang]. Aber dies widerspricht Augustinus, welcher sagt (12. de Civ. Dei c. 1.), dass es keine zwei Gemeinschaften, die der Engel und die der Menschen geben wird, sondern eine einzige, weil die Glückseligkeit aller darin besteht, dass sie dem einen Gott anhängen.[45]

Der linke Seitenflügel der Darstellung des Jüngsten Gerichtes von Fra Angelico zeigt die von Thomas beschriebene Aufnahme der Menschen in die Engelschöre (Abb. 66).[46] Jeweils zwei Engel begleiten die Auferstandenen in den Himmel, um

bis ins 18. Jahrhundert, (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 34, 1), München 1977; Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter: Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst)*, Hildesheim 1980; John Gage, „Gothic Glass. Two Aspects of a Dionysian Aesthetic“, in: *Art History*, 5 (1), 1982, S. 36–58; Gemma Sena Chiesa et al. (Hrsg.), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, Mailand 2002; Karl H. Wedepohl, *Glas in Antike und Mittelalter. Geschichte eines Werkstoffs*, Stuttgart 2003; Anne-Françoise Cannella, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Age. Le quatrième livre de „Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses“ de Jean d'Outremeuse*, (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Bd. 288), Genf 2006; Elena F. Kožina, „‚Lauteres Gold wie durchsichtiges Glas‘ (Offb 21, 21): Einige Überlegungen zum Lichtbegriff in der Zeit der grossen Kathedralen“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 65, 2011, S. 28–34; Renate Prochno, *Die Stephansburse. Die Sprache der Steine. Edelsteinallegorese im frühen Mittelalter*, Regensburg 2012; Claussen 2013; Monika Wagner und Michael Friedrich (Hrsg.), *Steine: Kulturelle Praktiken des Materialtransfers*, Berlin/Boston 2017; Cynthia J. Hahn und Avinoam Shalem (Hrsg.), *Seeking Transparency. Rock Crystals Across the Medieval Mediterranean*, Berlin 2020; Iris Wenderholm (Hrsg.), *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin/Boston 2021. Zur Materialikonologie des Goldes siehe die entsprechenden Abschnitte in den „Prolegomena“ des vorliegenden Bandes.

44 Joseph Polzer hat gezeigt, dass die Darstellung ikonographisch auf Lippo Memmis *Triumph des Hl. Thomas von Aquin* für die Dominikanerkirche Santa Caterina in Pisa sowie auf die Darstellung des Heiligen Thomas in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz zurückgreift. Siehe Joseph Polzer, „The ‚Triumph of Thomas‘ panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37 (1), 1993, S. 29–70. Für eine (bisweilen fragwürdige) Erweiterung dieser Lesart siehe Anthony McGrath, „Light, the Dominicans and the cult of St. Thomas Aquinas“, in: Chloë N. Duckworth und Anne E. Sassin (Hrsg.), *Colour and light in ancient and medieval art*, New York/London 2018, S. 145–158.

45 „Et ideo per donum gratiae homines mereri possunt tantam gloriam, ut Angelis aequentur secundum singulos Angelorum gradus. Quod est homines ad ordines Angelorum assumi. Quidam tamen dicunt quod ad ordines Angelorum non assumuntur omnes qui salvantur, sed soli virgines vel perfecti; alii vero suum ordinem constituent, quasi condivisum toti societati Angelorum. Sed hoc est contra Augustinum, qui dicit XII de Civ. Dei, quod non erunt duae societates hominum et Angelorum, sed una, quia omnium beatitudo est adhaerere uni Deo.“ Thomas von Aquin Summa, Iª q. 108 a. 8 co. Zur Angelologie bei Augustinus und Gregor dem Großen siehe Holler 2020, S. 212–215.

46 Siehe Lk 20,36: „Denn sie können hinfort auch nicht sterben; denn sie sind den Engeln gleich und Gottes Kinder,



66. Fra Angelico, *Das Jüngste Gericht*, ca. 1435–1440, Mischtechnik mit Gold auf Holz, ca. 103 × 32 cm. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin



67. Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Detail Abb. 61

dort mit ihren Seelen wiedervereint zu werden. Im Empyreum, das sowohl geistige als auch leibliche Substanzen in sich aufnehmen kann, findet kein tätiges Leben statt. Nur die Kontemplation, die Anschauung dauert fort.[47] Die Anschauung, die nach Thomas von Aquin auf der Erde nur bruchstückhaft und unvollkommen sein kann, wird im Empyreum zur Vollkommenheit geführt: „Denn wir sehen jetzt durch einen Spiegel, undeutlich, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, gleichwie auch ich erkannt worden bin" (1. Kor 13,12).[48]

Das empyreische Gold in Fra Angelicos *Marienkrönung* für die Spitalkirche des größten Armenkrankenhauses von Florenz enthält dieses Versprechen. Die blauen Wolken am unteren Bildrand markieren die Möglichkeit des Übertritts aus dem irdischen in die himmlische Sphäre. Gleichzeitig strahlt uns durch das Gold eine Aufforderung zur Kontemplation entgegen.[49] Wie bereits in Fra Angelicos „blauer" *Marienkrönung* für San Domenico in Fiesole (Abb. 52)

weil sie Kinder der Auferstehung sind." Orig.: „neque enim ultra mori poterunt aequales enim angelis sunt et filii sunt Dei cum sint filii resurrectionis".

47 Siehe den Abschnitt „Kontemplation und Leibhaftigkeit" auf S. 240–244.

48 Orig.: „videmus nunc per speculum in enigmate tunc autem facie ad faciem nunc cognosco ex parte tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum".

49 Auf dieses Spannungsverhältnis hat auch Amy Bloch hingewiesen: Amy Bloch, „Exhibition Review of ‚Fra Angelico: Heaven on Earth', Isabella Stewart Gardner Museum, Boston", in: *Renaissance Studies*, 33 (2), 2019, S. 307–320.



68. Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 112 × 114 × 3,7 cm. Gallerie degli Uffizi, Florenz

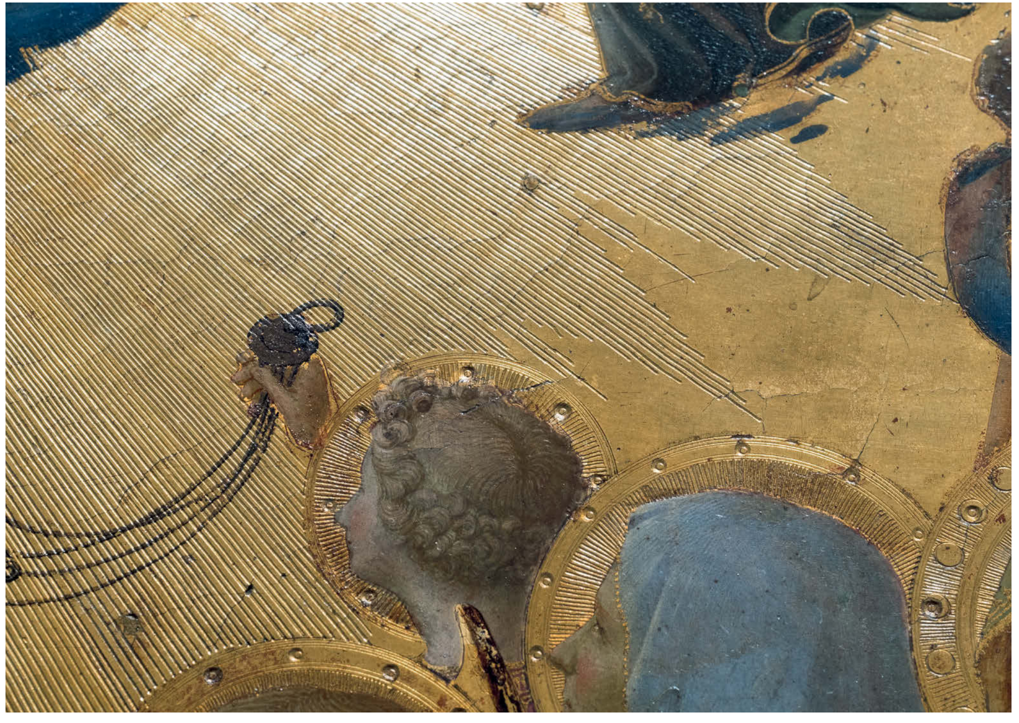
blickt auch hier Thomas von Aquin mit dieser Aufforderung aus dem Bild hinaus. Ein weiterer einladender Blick, der im Altarbild von San Marco noch vom Heiligen Kosmas ausging (Abb. 57), findet sich nun in den Gesichtszügen von Maria Magdalena (Abb. 67). Dass Fra Angelico von seinem Publikum verlangt, ihm auf radikale Art und Weise ins Bild und in seine goldenen Imaginationsräume zu folgen, und wie er dabei die Grenzen zwischen seelischem und körperlichem Sehen neu auslotet, sind die Themen der nächsten Abschnitte.

Licht- und Linienführung

Die konzentrischen Trassierungen im Bildgrund des Blattgoldes bestimmen auf der Bildfläche zunächst einen optischen Mittelpunkt (Abb. 68). Mithilfe eines Stechzirkels und eines Lineals wurden die Riefen in das Blattgold trassiert und nicht geritzt.[50] Dabei fällt auf, dass an den äußeren Enden der feinen Rillen die Spitze des Trassierwerkzeuges vor dem Absetzen mit Nachdruck in den Goldgrund geprägt wurde, wodurch die filigranen Gravuren in runden Glanzpunkten münden (Abb. 69a und 69b). Fra Angelicos Trassierungen, die den größten Teil der Bildfläche bestimmen, lassen sich nicht als ornamentales Glanzelement im Sinne einer effektsteigernden Aufwertung des an sich planen Blattgoldes verstehen. Sie dominieren – wie noch zu erläutern sein wird – die gesamte Darstellung.

Seine *Marienkrönung* für San Domenico in Fiesole (Abb. 52) hatte Fra Angelico von senkrechten Geraden ausgehend konstruiert. Der perspektivisch fluchtende Fußboden zeigte ein schachbrettartiges Muster, über welchem sich die weitwinkligen Treppenstufen erhoben, während der blaugoldene Himmelsthron von einem hexagonalen Baldachin überfangen wurde. Im Unterschied dazu dominieren in seinem *Paradiso* für Sant'Egidio runde Formen. Engel und Heilige bilden einen Kreis um das himmlische Paar, der sich auf der Bildfläche als Ellipse zu erkennen gibt.[51] Die vielen goldenen Nimben durchsetzen die Bildfläche mit unzähligen goldenen Zirkeln, und in der linken Hand hält Christus eine goldene Sphäre. Nach oben hin findet die Tafel einen runden Abschluss.[52] Auf den zweiten Blick wird jedoch ersichtlich, dass die konzentrischen Trassierungen keinen Kreis beschreiben, sondern eine stehende Ellipse, die nach oben und unten spitz zuläuft. Auch der apsidenartige Abschluss der Tafel beschreibt keinen Halbkreis. Aus dem Zusammenspiel der liegenden Ellipse der Engel und Heiligen und des sich horizontal ausbreitenden Cherubimschwarms einerseits und den beiden stehenden Ellipsen der Trassierungen sowie des Tafelabschlusses andererseits,[53] ergibt sich dennoch die Illusion eines zentrierten Kreises. Fra Angelico,

50 Siehe den Abschnitt „Glanzeffekte" in den „Prolegomena".
51 Zur Kreiskomposition im Quattrocento u. a. bei Masaccio siehe Millard Meiss, „Masaccio and the Early Renaissance: The Circular Plan", in: Ders. (Hrsg.), *Renaissance and Mannerism*, Princeton 1963, S. 123–144.
52 Im Bestreben, der Tafel ihre charakteristische Form zu nehmen und in eine *tabula quadrata* umzugestalten, wurden zu einem mir unbekannten Zeitpunkt die beiden oberen Zwickel wohl nachträglich vergoldet und mit Wolken ausgestattet, deren Pigmente sich allerdings nicht zur Bemalung des Goldes eigneten, wodurch in der Reproduktion (Abb. 61) heute nur noch die Grundierung dieser Wolken zu sehen ist. Die Tafel wird in den Gallerie degli Uffizi in einem viereckigen Rahmen ausgestellt, der als Passepartout jedoch korrekterweise nur den von Fra Angelico vergoldeten und bemalten Ausschnitt zeigt.
53 Eine Interpretation der beiden sich kreuzenden Ellipsen als Kruzifix-Verweis wäre dennoch zu weit gegriffen.



der seine Ellipsen eigenhändig konstruierte und seine Trassierungen selbst in den polierten Goldgrund prägte,[54] setzt nach aristotelischer Tradition neben den vier Elementen so nun auch die Quintessenz ins Bild. Der Künstler tritt mit Zirkel und Lineal gleichsam als Schöpfer in Erscheinung, denn der Stechzirkel als Attribut des unbewegten Bewegers ist das Kennzeichen des *artifex* schlechthin.[55]

69a und 69b.
Fra Angelico,
Paradiso,
ca. 1431–1435,
Details Abb. 61

Beziehen sich der geometrische Kreis wie auch die Ellipse auf einen zentralen Mittelpunkt, so richtet sich die trassierte Linie – ob in konzentrischer oder paralleler Anordnung – an jeweils zwei Punkten aus und wird auf der Fläche ermittelt. Auf der goldenen Ätherfläche des Empyreums stecken die konzentrischen Trassierungen den göttlichen Ort erst ab, an dem die Figuren ihre jeweiligen Orte einnehmen.[56] Dem Himmel wie dem Meer ist die Weite inhärent, und auf der Bildfläche ermöglicht die Trassierung, was in der metaphorischen Unumrissenheit des Ortes kaum möglich erscheint: Ordnung im orientierungslosen Feld.

Fließendes Licht

Während Filarete über mehrere Jahre hinweg die konzentrische Idealstadt Sforzinda entwarf (Abb. 70), entstanden um die gleiche Zeit und nur maximal fünf Jahre nach Fra Angelicos *Paradiso* drei Weltkarten.[57] Die drei Weltkarten des Andrea Bianco stellen alle auf je fundamental unterschiedliche Art und Weise die damals bekannte Welt dar. Die erste Karte ist eine Meereskarte (Abb. 71), die in ihrer Anlage den aus dem 13. Jahrhundert erhaltenen Marinekarten entspricht.[58] Der Küstenverlauf wird in Relation zu möglichen Positionen des Seefahrers dargestellt, die von Kompassrosen markiert werden und sich aus der konzentrischen Anordnung der Rumbenlinien ergeben. Der richtige Kurs wird ermittelt, indem der Segler – abhängig von seiner aktuellen Lage – seine Kompassnadel mit jener Linie übereinstimmen lässt, die zum angepeilten Hafen führt.

Die zweite Karte ist eine der ersten Karten überhaupt, die sich an einem Netz von Längen- und Breitengraden

54 Siehe den Abschnitt „*Battilori e botteghe*“ in den „Prolegomena“ des vorliegenden Bandes.
55 Exemplarisch sei hier lediglich auf die vielbesprochene und auch vielkopierte Darstellung des Schöpfers auf fol. 1v der *Bible moralisée* (um 1230, Cod. 2555) aus der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwiesen. Siehe hierzu weiterführend Beate Fricke, *Beautiful Genesis* (im Erscheinen).
56 Zum Ort (nach Aristoteles) im Gegensatz zum modernen Raum siehe, Kap. 3, S. 158–160.
57 Siehe hierzu einführend Evelyn Edson, *The World Map. 1300–1492. The Persistence of Tradition and Transformation*, Baltimore MD 2007, S. 1–10 und 165–204; Jeffrey Jaynes, *Christianity beyond Christendom. The Global Christian Experience on Medieval „Mappaemundi“ and Early Modern World Maps*, (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 149), Wiesbaden 2018, S. 213–214.
58 Die in Genua um 1275 entstandene und in Pisa entdeckte *Carta Pisana* gilt als die älteste erhaltene Portolan-Karte (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Cartes et plans, CPL GE B-1118). Siehe Edson 2007, S. 33.

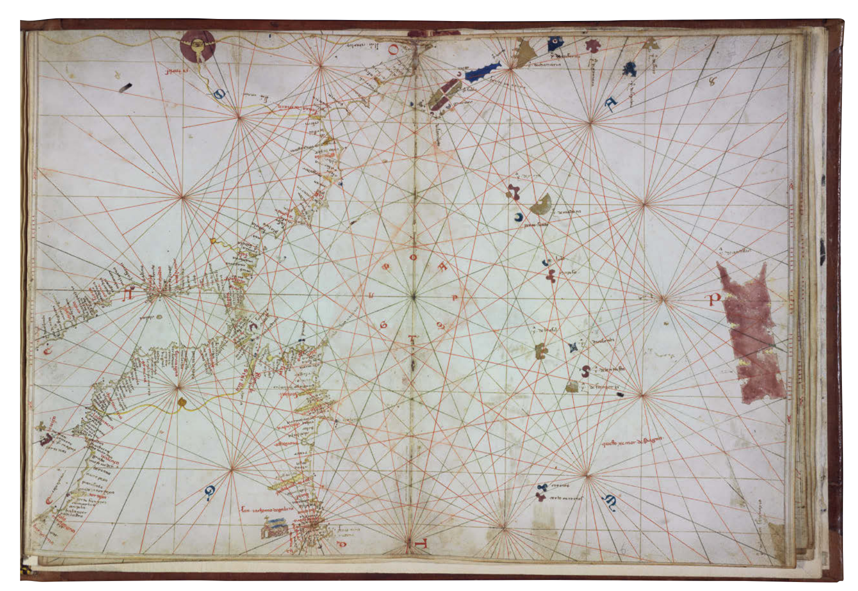


Sestus d

Settentrione. Questi quadretti sono ciascuno uno stadio ilquale stadio e 375 braccia

Ladiscriptione della Citta

I nella testa doriente Io fo lachiesa maggiore & inquella doccidente fo
ilpalazzo reale lequali grandezze alpresente non toccho pche quando la
faremo allora intenderete tutto dalla parte della piazza inuer setten
trione Io fo lapiazza demercatanti laqual fo largha uno quarto dista
dio cioe nouanta tre braccia & tre quarti & lungha mezzo stadio & dalla
parte merediana della piazza fo unaltra piazza oue sora come dire uno
mercato & iui siuendera cose damangiare & come e labeccheria & frutte &
herbe & altre simili cose plobisogno della uita delhuomo & questa sora lar
gha unterzo distadio & lungha due terzi cioe braccia dugento cinquanta a
ppresso diquesta intesta glifo ilpalazzo delcapitano dacanto apresso lacor
te che solo lastrada lasparte & inquella demercatanti dauna testa fo ilpa
lazzo delpodesta & dallaltra parte opposita quello doue sitiene laragione del
comune. Dalla parte settentrionale fo laprigione comune laquale uiene aesse
drieto alpalazzo della ragione. Dalla parte orientale dacanto della pia
zza fo lerario cioe doue sifa & conserua lamoneta & appresso ladoghana
nella piazza delmercato sora come o detto ilpalazzo delcapitano & dauna



71. Andrea Bianco, *Atlante Nautico,* Ms. It. Z 76 (4783), tav. 5, fol. 5v–6r, 1436, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig



72. Andrea Bianco, *Atlante Nautico*, Ms. It. Z 76 (4783), tav. 10, fol. 10v–11r, 1436, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig

gegenüber:
70. Antonio Averlino, genannt Filarete, Ms. Magl. II, I, 140, fol. 43v (Entwurfsskizze der Idealstadt Sforzinda), ca. 1460–1464. Biblioteca Nazionale, Florenz

73. Andrea Bianco, *Atlante Nautico*, Ms. It. Z 76 (4783), tav. 9, fol. 9v–10r, 1436, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig



ausrichtet und die Weltkugel auf der Fläche nicht als Kreis darstellt, sondern gleichsam auffächert (Abb. 72). Ptolemäus' *Geographia* war um 1400 aus Konstantinopel nach Florenz gelangt und lag 1406 in Florenz in lateinischer Übersetzung vor.[59] Andrea Biancos Karte bezeugt die Rezeption dieser Übersetzung und präsentiert somit eine in diesem Kontext neue Darstellungsform.[60] Vor diesem Hintergrund ist überraschend, dass es sich bei der dritten Karte im Atlas um eine *mappamundi* handelt (Abb. 73). Die geostete Karte zeigt das irdische Paradies am oberen Bildrand und Jerusalem in der Mitte sowie die drei Erdteile Europa, Asien und Afrika. Umschlossen wird die Weltkugel – die sich, da die Karte keine Anwendung eines Zirkels aufweist, eher als Weltei präsentiert – von grünen Gewässern und blauen Himmelssphären.

Die entscheidende Frage nach der Kompatibilität der drei Karten stellte Evelyn Edson. Sie verweist zunächst auf Karten, die ebenso vielfältig und vermeintlich kontradiktorisch nach einer Form suchen, um christliche Weltbildtopographie mit einem geographischen Welterschließungsinteresse zu vereinen.[61] Ein Beispiel hierfür ist eine spätere Karte von Andrea Bianco, die in Zusammenarbeit mit Fra Mauro entstand (um 1450, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig).[62] Ein noch überzeugenderes Beispiel ist jedoch Marino Sanudos und

59 Siehe Norman J. W. Thrower, „The Rediscovery of Ptolemy and Cartography in Renaissance Europe", in: Ders., *Maps and Civilization. Cartography in Culture and Society*, Chicago 2008, S. 58–90 und Renate Burri, „Some Notes on the Tradition of the Diagrams (and Maps) in Ptolemy's Geography", in: René Ceceña (Hrsg.), *Claudio Ptolomeo, Geografía (Capítulos teóricos)*, Mexico City 2019, S. 219–249.
60 Siehe Edson 2007, S. 7 und 114.
61 Siehe ebd., S. 201; Jaynes 2018.

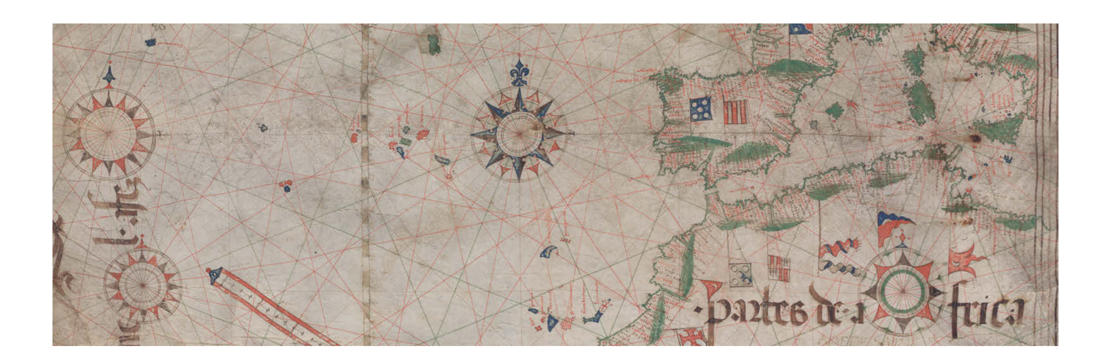


74. Marino Sanudo und Petro Vesconte, Ms. Add. 27376, fol. 187v–188r, ca. 1331, ca. 350 × 255 mm. British Library, London

Pietro Vescontes Weltkarte aus der Mitte des Trecento (Abb. 74). Denn das Liniennetz der Portolan-Karte ist hier keine Navigationshilfe für die Schifffahrt, sondern wird formfunktional eingesetzt.[63] Die feinen Linien, die sich über die gesamte Fläche der *mappamundi* legen, kommen in 16 Punkten zusammen, die alle auf der Kreisbahn des himmlischen Firmaments liegen. Während die drei Karten des Andrea Bianco so jeweils einem klaren Repräsentationssystem zur Darstellung der Welt folgen, zeichnet sich diese Weltkarte durch ihre hybride Form aus, indem sie die „doppelte Artikulation von Territorialbezug und Zeichenhaftigkeit, die jeder Karte […] inhärent ist",[64] wie Jörg Dünne formuliert, radikal offenlegt. Während sich das Territorium der Erde in braunen und grünen Erdtönen über den Globus erstreckt, verleiht ihm das Liniennetz erst den zeichenhaften Status einer Karte. Dabei ist mit bloßem Auge nicht zu erkennen, ob sich das Liniennetz über den Globus legt oder Land und Meer über das Abstraktum des Netzes.

Das Liniennetz, das sich in Fra Angelicos Tafel für Sant'Egidio im goldenen Himmelsmeer erstreckt, ist kein formales Zeichen, das die Tafel zu einer Karte des Empyreums ausstattet. Semiotisch verstanden zeigen sich die Trassierungen in Fra Angelicos *Marienkrönung* als ein „fließendes Licht" empyreischer Lichtstrahlen, wie sich mit Mechthild von Magdeburg formulieren

62 Siehe Angelo Cattaneo, *Fra Mauro's mappa mundi and fifteenth-century Venice*, Turnhout 2011.
63 Siehe Edson 2007, S. 64–68.
64 Jörg Dünne, *Die kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, (Periplous), München 2011, S. 37.



75. Pedro Reinel, Cod. icon. 132, um 1504, Bayerische Staatsbibliothek, München

lässt.[65] Auf der Bildfläche wird das Territorium für die Szene der Marienkrönung von den Trassierungen dennoch überhaupt erst bemessen und begrenzt. Dabei bewegt sich – um wiederum eine Lichtmetapher des Pseudo-Dionysius zu bemühen – das Liniennetz in einem „unermeßlichen und reichen Ocean des göttlichen Lichtes“[66] zwischen Figur und Grund und orientiert die Betrachtenden, indem er sie immer wieder dazu animiert, die Kompassnadel an den in die Mitte des Bildfeldes führenden Linien auszurichten.

Lucem habitans inaccessibilem

Wie für die Portolan-Karte gilt auch für Fra Angelicos goldene *Marienkrönung*, dass in der Bildproduktion mit Stechzirkel und Lineal die Bildfläche konzentrisch strukturiert wird. Seine Licht- und Linienführung im Goldgrund ist wesentliche Bedingung für die Ordnung des Bildraumes. Im Gegensatz zur Portolan-Karte weist das Liniennetz in Fra Angelicos Lichtmeer allerdings auf genau einen Hafen hin, der sich in der Mitte des Bildfeldes befindet und der mit dem Mittelpunkt des Liniennetzes zusammenfällt. Während die Kompassrosen der Portolan-Karten ab der Mitte des 15. Jahrhunderts immer elaborierter geschmückt werden (Abb. 75), entzieht sich der zentrale Einstechpunkt der Trassierungen in Fra Angelicos *Paradiso* allerdings unseren Blicken (Abb. 76).

Dante beschreibt in seinem letzten Gesang des *Paradiso*, wie er sich im Empyreum von der Lichtquelle des alles umstrahlenden Lichtes angezogen fühlt:

65 Siehe Gisela Vollmann-Profe, *Mechthild von Magdeburg. Das fließende Licht der Gottheit*, Berlin 2010; Ernst Hellgardt et al. (Hrsg.), *Mechthild von Magdeburg: „Lux divinitatis“ – „Das liecht der gotheit“: Der lateinisch-frühneuhochdeutsche Überlieferungszweig des „Fließenden Lichts der Gottheit“*, synoptische Ausgabe, Berlin/Boston 2019.

66 Pseudo-Dionysius, in: Josef Stiglmayr, *Des heiligen Dionysus Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien. Aus dem Griechischen übersetzt von Josef Stiglmayr*, (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 2), München 1911, S. 54. Für das griechische Original: Pseudo-Dionysius Areopagita, *De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De mystica theologia, Epistulae.* 2. überarbeitete Aufl., hrsg. von Günter Heil und Adolf M. Ritter, (Patristische Texte und Studien, Bd. 67), Berlin/Boston 2012, Cap. IX, §3, S. 38.



76. Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Detail Abb. 61

indi al'etterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dèe creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro.
E io, ch'al fine di tutt'i disii
appropinquava, sì com'io dovea
l'ardor del desiderio in me finii.[67]

Das Licht des Allerheiligsten lässt sich – wie Dante in Übereinstimmung mit der Theologie des Thomas von Aquin im weiteren Verlauf der Gesänge ausführt – jedoch weder literarisch noch bildlich ohne Weiteres darstellen. Die Nicht-Darstellbarkeit Gottes wird im ersten Brief an Thimoteus (1. Tim 6,16) begründet. Gott lässt sich nicht zeigen, weil er sich nicht mit den Augen (*visis corporalis*) erblicken lässt: „der allein Unsterblichkeit hat, der da wohnt in einem Licht, zu dem niemand kommen kann (*lucem habitans inaccessibilem*), den kein Mensch gesehen hat noch sehen kann (*nec videre potest*)“. Die Lichtquelle des unzugänglichen Lichtes des *coelum trinitatis* kann

67 Dante Divina Commedia, Paradiso, Canto XXXIII, 43–45. „Drauf wandten sie zum ewgen Lichte sich | in das, man darf's wohl glauben, keins der Wesen | ein Aug so hell wie dieses je versenkt. | Und ich, der ich dem Ende aller Wünsche | mich näherte, ich trieb, wie es mir zukam, | die Glut des Wunschs in mir aufs Allerhöchste.“ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, aus dem Italienischen übers. von Ida von Wartburg, komm. von Walther von Wartburg, Zürich 1963, S. 1188.

77. Paolo Uccello, Sternförmiger Dodekaeder im Fußboden von San Marco, ca. 1425–1431, San Marco, Venedig



sich somit auch in Fra Angelicos *Paradiso* nicht zeigen und muss im Verborgenen bleiben. Dennoch *verweisen* Fra Angelicos goldene Strahlen auf diese konkrete Lichtquelle des Himmels über dem Himmel. Denn wie bereits erläutert, beschreiben die Glanzpunkte der äußeren Enden der Trassierungen auf der Bildfläche keinen gezackten Kreis, sondern eine sternförmige Ellipse, die nach oben und unten spitz zuläuft.[68] Während die Kompassrosen der Portolan-Karten als Teil ihrer jeweiligen Liniennetze auf der Bildfläche zu verorten sind, zeigt sich Fra Angelicos Lichtmeer nicht nur als geometrische Figur, sondern auch als Darstellung eines dreidimensionalen Lichtkörpers, dessen Mittelpunkt in der Tiefe des Bildfeldes zu vermuten ist. Helle Lichtreflexionen auf den Seidengewändern der Engel und Heiligen bezeugen eine Leuchtquelle, die sich im Zentrum der Mandorla befindet.

Brennendes Licht

Paolo Uccello konstruierte um 1420 ein Polyeder für den Mosaikfußboden in San Marco in Venedig (Abb. 77). Aus Dreiecken in unterschiedlichen Farben zusammengesetzt, ergibt sich die Illusion der dreidimensionalen Figur auf der planen Fläche. Das weiße Dreieck im Zentrum

68 Im dritten Kapitel des vorliegenden Bandes (Abschnitt „Umrissene Orte“) wird darauf hingewiesen, dass Fra Angelico einer der ersten Maler des Quattrocento ist, der den Kreis in perspektivischer Verkürzung als Ellipse zeigt.



78. Paolo Uccello, Detail der *Steinigung des Heiligen Stephanus*, ca. 1435, Fresko, ca. 410 × 320 cm. Cappella dell'Assunta, Dom, Prato

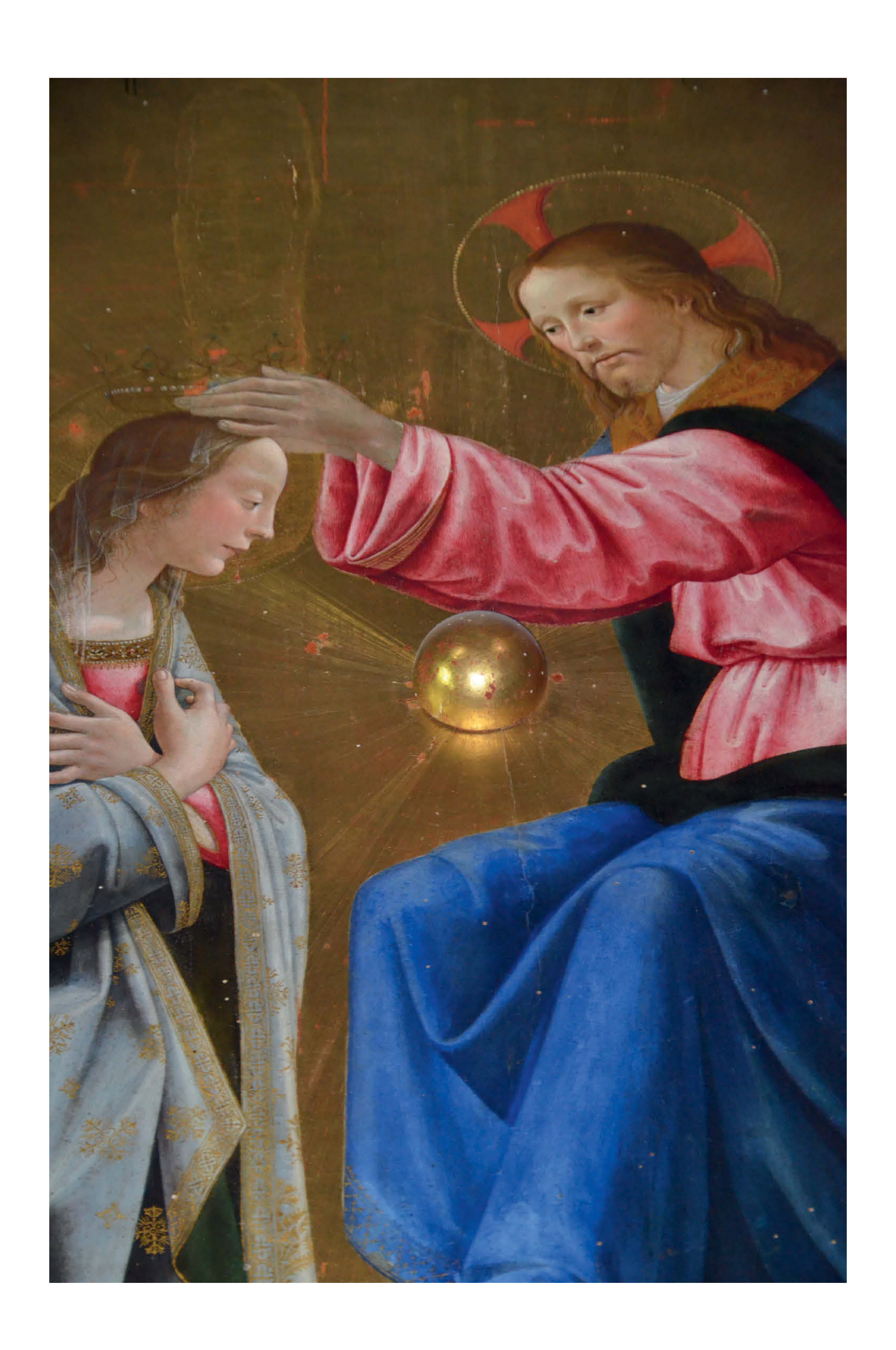
79. Domenico Ghirlandaio, *Krönung Mariä*, ca. 1486, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 330 × 230 cm. Museo della Città e del territorio in Palazzo Eroli, Narni

des Polyeders verrät die Neigung des geometrischen Körpers in die Richtung des den Betrachtenden zugewiesenen Standpunkts. Die Umrisslinien der Figur ergeben dabei die Form eines gezackten Sterns. Der goldgelbe Himmelskörper in einem Fresko Uccellos (Abb. 78) setzt sich nun – wie bei Fra Angelico – aus filigranen konzentrischen Linien zusammen, aus denen sich die Form eines Sternpolygons ergibt. Zeigt sich in der perspektivischen Darstellung der Kreis als Ellipse, so wird die Figur des gezackten Sterns auf der zweidimensionalen Fläche zu einem gezackten Stern mit elliptischer Ausrichtung.

Noch expliziter als Uccello hat Domenico Ghirlandaio die Lichtquelle des letzten Himmels als ein in alle Richtungen ausstrahlendes, dreidimensionales Licht herausgestellt (Abb. 79). Wie Angelico hat auch Ghirlandaio die überdimensionierte Bildfläche seiner Darstellung der Krönung Mariens großflächig mit Blattgold überzogen. Maria und Christus befinden sich von Engeln und Heiligen umgeben auf einer blauen, von Seraphim bevölkerten Wolkenplattform. Die konzentrischen Trassierungen ergeben – wie bei Uccello und Angelico – den Umriss eines Sternpolyeders.[69] Während sich die Lichtquelle des Allerheiligsten bei Angelico jedoch auf subtile und geheimnisvolle Weise dem Blick entzieht, legt Ghirlandaio zwischen Maria und Christus – und damit an der Stelle, an der die Trassierungen zusammenkommen – eine vergoldete Halbkugel aus Holz über den Einstechpunkt des Zirkels, der als dreidimensionales Objekt nicht nur optisch, sondern auch haptisch in den Betrachterraum hineinragt (Abb. 80). Die spiegelnd-glatte Oberfläche der vergoldeten Sphäre umschließt die Lichtquelle, indem sie diese gleichsam dem Blick von außen sichtbar entzieht.

69 Von Kardinal Berardo Eroli (1409–1479) für San Girolamo in Narni in Auftrag gegeben, wurde die Tafel in der Florentiner Ghirlandaio-Werkstatt angefertigt. Es ist davon auszugehen, dass Ghirlandaio Fra Angelicos *Paradiso* kannte.





Visio Dei

Die Darstellungen Fra Angelicos und Ghirlandaios sind nicht die einzigen Tafelbilder, in denen die Lichtquelle den Blicken der Betrachtenden entzogen wird. Anstelle einer konvexen Halbkugel tritt die Taube des Heiligen Geistes oder die Trinität selbst in Erscheinung, wie ein Spaziergang durch die Galleria dell'Accademia in Florenz zu illustrieren vermag.[70] Eine besonders explizite Darstellung der Krönung im empyreischen Himmel findet sich jedoch in der Pinacoteca di Brera in Mailand (Abb. 81). In der Mitteltafel seines *Polyptychons aus Valleromita* zeigt Gentile da Fabriano am unteren Bildrand das blaue, mit goldenen Sternen besetzte Himmelsfirmament, während Maria und Christus im goldenen Himmel thronen.[71] Über ihnen befindet sich Gottvater von roten Seraphim umgeben im trinitarischen Himmel, während zwischen Maria und Christus die weiße Taube des Heiligen Geistes ihre Flügel ausbreitet. Gentile da Fabriano überlässt kaum etwas der Vorstellungskraft. Sein Bild führt die Gottesschau (*visio dei*) von Angesicht zu Angesicht (1. Kor 13,12) den Betrachtenden bereits im Diesseits vor Augen.[72]

80. Domenico Ghirlandaio, *Krönung Mariä*, ca. 1486, Detail Abb. 79

Giovanni del Ponte entscheidet sich dagegen für eine danteske Interpretation des trinitarischen Lichtes (Abb. 82), indem er die Lichtquelle personifiziert und als kreisrundes Gesicht zwischen Maria und Christus zum Zeugen der Krönung werden lässt:

> O luce etterna, che sola in te sidi,
> sola t'intendi, e da te intelletta
> e intendente te ami e arridi –
> quella circulazion che sì Concetta
> pareva in te come lume reflesso,
> dalli occhi mei alquanto circunspetta,
> dentro da sé, del suo colore stesso,
> mi parve pinta della nostra effige,
> per che 'l mio viso in lei tutt'era
> messo.[73]

Fra Angelicos *Paradiso* (Abb. 61 und Abb. 68) erscheint im Vergleich zu den oben angeführten Beispielen trotz seines üppigen Goldes fast karg. Während im Vordergrund Maria Magdalena und Thomas von Aquin auffordernd und

70 Zur Ikonographie der trinitarischen Marienkrönung siehe exemplarisch Flor 2007.

71 Auch vor dem Original lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Lüsterfarben auf dem Blattgold gehaftet haben könnten, die Christus und Maria einst mit einer Sitzgelegenheit zeigten. Die Bearbeitung des Goldgrundes kann aber auf die Umrisse eines Throns hindeuten.

72 Zur Gottesschau bei Nikolaus von Kues, dessen theologischer Entwurf hier noch ergänzend hätte angeführt werden können, siehe insbes. Graziella Federici Vescovini, „La caligine luminosissima del volto di Dio e Nicola Cusano", in: *Rivista di Storia della Filosofia*, 71 (4), 2016, S. 87–96.

73 Dante Divina Commedia, Paradiso, Canto XXXIII, 124–132. „O ewges Licht, das ganz in dir du ruhst, | allein dich fassen kannst, von dir begriffen, | in Liebe dich begreifst und deinem Antlitz lächelst. | Der Kreis, der wie zurückgestrahltes Licht | in dir sich zeigte, als ich längre Zeit | zu ihm mich aufmerksam gewendet, schien mir | In seinem Innern in der eignen Farbe | bemalt mit unsrem eignen Ebenbild; | drum ruhte einzig nur auf ihm mein Auge." Dante/Wartburg 1963, S. 1191–1192.

81. Gentile da Fabriano, *Krönung Mariä mit Heiligen* (*Valle Romita Polyptychon*), ca. 1408, Mischtechnik mit Gold auf Holz, ca. 157,2 × 79,6 cm (Mitteltafel). Pinacoteca di Brera, Mailand





82. Giovanni del Ponte, Detail der *Krönung Mariä mit Engeln und vier Heiligen*, ca. 1430, Mischtechnik mit Gold auf Holz, 208 × 215,5 cm. Galleria dell'Academia, Florenz

dennoch unauffällig aus dem Bild herausschauen, sucht das Auge im Zentrum der Bildfläche in den Stoff- und Wolkengründen der Tafel vergeblich nach Erwiderung. Die Betrachtenden werden – wie so oft bei Fra Angelico – auf sich selbst zurückgeworfen und blicken auf den Goldgrund wie in einen Spiegel.

Licht und Spiegel

Die Spiegelmetapher, die in der kunsthistorischen Forschung nicht nur unter Bezugnahme auf den ersten Brief des Paulus an die Korinther (1. Kor 13,12) bereits umfassend bemüht worden ist,[74] lässt sich im Kontext von Fra Angelicos Darstellung eines ovalen Lichtkörpers reflektierender

74 In diesem Zusammenhang grundlegend und nach wie vor aktuell: Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

Strahlen und Ghirlandaios massiver polimentvergoldeter Holzkugel um eine Dimension erweitern. Denn obwohl das Mittelalter eine lange Tradition zur Bearbeitung von sich spiegelnden Edelmetallen und Metallen wie Silber, Bronze, Kupfer, Eisen und Stahl aufweist, obwohl es zahlreiche Darstellungen von Handspiegeln in mittelalterlichen Manuskripten gibt und obwohl der Spiegel in literarischen, exegetischen und optiktheoretischen Quellen auftaucht, scheinen aus dem westlichen Mittelalter bis Ende des 15. Jahrhunderts kaum Spiegel oder Spiegelfragmente überliefert zu sein.[75] Diese Leerstelle in der materiellen Kultur ist ebenso überraschend wie schwer zu erklären, ermöglicht aber die Spekulation, ob der polierte Goldgrund nicht nur metaphorisch, sondern auch medial den Spiegeln aus Glas ähneln konnte, zumal Glasspiegel nicht selten von einer blattvergoldeten Spiegelkapsel eingefasst wurden. Noch konkreter interessiert hier jedoch eine mögliche Parallele zu konvexen oder auch konkaven Hohlspiegeln.

Die Auseinandersetzung mit Hohlspiegeln gehört in den Bereich der Katoptrik, der Lehre sich reflektierender Lichtstrahlen, der sich vom Begriff „κατοπτρον", „Spiegel", ableitet. Robert Grosseteste, der sich in zahlreichen Schriften dem Licht als Medium und Metapher widmete, beschreibt:

> Was die Reflexion zudem vermag, zeigt sich an polierten, vor allem hohlen Körpern, […] stellt man einen konkaven Spiegel gegen die Sonne, in ihm ein Feuer entzündet, weil, wie gesagt, alle von der Oberfläche des konkaven Körpers reflektierten Strahlen in einem Punkt zusammenlaufen. An diesem Punkt und ringsum liegt der Brennort […].[76]

75 Siehe Ingeborg Krueger, „Glasspiegel im Mittelalter: Fakten, Funde und Fragen", in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 190, 1990, S. 233–313; dies., „Glasspiegel im Mittelalter II: Neue Funde und neue Fragen", in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 195, 1995, S. 209–248; Jan Kock und Torben Sode, „Medieval Glass Mirrors in Southern Scandinavia and Their Technique, As Still Practiced in India", in: *Journal of Glass Studies*, 44, 2002, S. 79–94; Sara J. Schechner, „Knowing and Doing: Mirrors and Their Imperfections in the Renaissance", in: *Early Science and Medicine*, 10 (2), 2005, S. 137–162; Yvonne Yiu, „The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts", in: *Early Science and Medicine*, 10 (2), 2005, S. 187–210; Slavko Kacunko, *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010. Simone Husemann führt runde Spiegelgehäuse und Reliquienkapseln auf und verweist auf eine Fülle schriftlicher und bildlicher Quellen, die von Spiegeln aus Glas und Kristall mit Gold und anderen Metallen oder Perlmutt berichten. Siehe Simone Husemann, *Pretiosen persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln (Agnus Dei) unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter*, Weimar 1999. Siehe ferner Angelo Lipinsky, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo, 3000 a. C.–1500 d. C.*, Florenz 1975.

76 Robertus Grosseteste, *De natura locorum*, zit. nach Dietrich Lohrmann, „Brennspiegel: Von Alhazen bis Leonardo da Vinci", in: *Micrologus*, 29 (4), 2021, S. 35–80, hier S. 51. Orig.: „Quid etiam possit reflexio, patet in corporibus politis et maxime in concavis, quoniam in libro ‚De speculi' probatur, quod speculo concavo ad solem posito ignis accenditur in eo, quod, ut praetactum est, omnes radii reflexi a superficie corporis concavi concurrunt ad punctum unum, et in illo puncto et circa est locus combustionis, sicut in libro praedicto declaratur." Robert Grosseteste, *De natura locorum*, nach Impress. Venetiis 1514 und Cod. Oxford Bodl. Laud. Misc. 644 und Cod. Ven. San Marco VI, 163, hrsg. von Ludwig Baur, Münster i. W. 1912, S. 70–71.

Während Fra Angelico mit filigranen Linien die Quelle seines goldenen Lichtes sorgfältig im Verborgenen belässt, beabsichtigen konkave Hohlspiegel mittels Reflexion die ganze Energie des Sonnenlichtes einzufangen und offensichtlich zu bündeln.

Bereits der antike Mathematiker Diokles sucht in seinem Traktat *Über Brennspiegel* (*Περὶ πυρείων*) nach Methoden, sogenannte Archimedesspiegel herzustellen. Kürzere und längere Abschnitte zu Parabolspiegeln kommen vor bei Al-Kindi, Ibn Luqa, Ibn Sahl und dann prominent bei Ibn Al-Haytham (Alhazen). Im lateinischen Mittelalter bezogen sich Robert Grosseteste, Roger Bacon, John Pecham und Witelo auf Textübersetzungen von Euklid (*De speculis*), Pseudo-Euklid (*De speculis*) und Alhazen (*De speculis comburentibus*) auf, und auch die Dominikaner Albertus Magnus (*De caelo et mundo*) und Thomas von Aquin (*Sententia super Meteora)* erwähnen Brennspiegel.[77] In der zitierten Quelle bezieht sich Robert Grosseteste auf Euklid, allerdings ohne dessen Schrift explizit zu nennen.

Um 1400 formulierte auch Jean Fusoris eine Methode zur Bestimmung eines Parabelschnittes durch einen rechtwinkligen Kegel, eine notwendige Voraussetzung für die Anfertigung eines Brenn- oder Parabolspiegels. Der erste Teil seiner Ausführungen ist rein geometrischer Natur, bis er ankündigt: „Wir schreiten also zur Sache, nehmen eine glatte Platte aus Stahl, Eisen oder Kupfer, auf der wir den Parabelschnitt beschreiben wollen, passen sie an und befestigen sie fest auf der genannten glatten ruhenden Fläche".[78] Circa 35 Jahre später und damit ziemlich genau in dem Jahr, als Fra Angelicos *Paradiso* entstand, präzisierte Johannes Fontana, wie man welchen Stahl für Aushöhlinstrumente beim Bau für Brennspiegel verwenden sollte und wie dieser zu bearbeiten sei.[79] Was zuvor im Rahmen von *perspectiva*-Traktaten diskutiert worden war, manifestierte sich nun in Form einer Anleitung.[80]

77 Siehe Marshall Clagett, *Archimedes in the Middle Ages*, Bd. 4 (Teil 1), Philadelphia 1980; Klaus Schillinger, „Geschichte der Brennspiegel und Brennlinsen vom Altertum bis zum Ende des 17. Jahrhunderts", in: Peter Plaßmeyer und Sabine Siebel (Hrsg.), *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708): Experimente mit dem Sonnenfeuer*, Ausst.-Kat. Mathematisch-Physikalischer Salon der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2001, S. 16–24; Dietrich Lohrmann, „Europas Hoffnung auf den Brennspiegel im 13. Jahrhundert", in: *Historische Zeitschrift*, 304, 2017, S. 601–630; Lohrmann 2021.

78 Siehe Lohrmann 2021, S. 71. Orig.: „Ad propositum igitur descendendo sumatur una lamina plana calibea, ferrea vel enea in qua volumus seccionem mukefi describere et ipsam aptemus et firmemus firmemiter supra predictam superficiem planam quiescentem." Clagett 1980, S. 188. Siehe auch Dietrich Lohrmann, „Johannes Fontanas Traktat über Brennspiegel und der Codex Paris BnF ms. Latin 9335", in: *Sudhoffs Archiv*, 100 (2), 2016, S. 166–187.

79 Siehe Horst Kranz, „Johannes Fontana als Verfasser der Speculi almukefi compositio und sein Exkurs über den Stahl (ca. 1430)", in: *Sudhoffs Archiv*, 100 (2), 2016, S. 150–165.

80 Dietrich Lohrmann schreibt (wie bereits Anicio Bonucci, *Opere Volgari di Leon Battista Alberti: Annotate e Illustrate*, Florenz 1847, und Clagett 1980) keinem geringeren als als Leon Battista Alberti folgende Textpassage zu: „Dico che mediante lo specchio concavo e gli razzi del sole si può accendere el fuoco. Quando tu metti lo concavo del specchio verso la faccia del sole, gli razzi del sole non possono penetrare la superficie, e se riverberano molti razzi. E perchè molti razzi nella loro riverberazione ritornano e s'uniscono in uno punto, e la virtù unita è più forte che la dispersa, ellì si genera tanta calidità, che mettendo in quell luogo cosa combustibile la s'accende in vero fuoco." Übers. Lohrmann 2021, S. 75: „Ich sage dass [sic] man mittels des Hohlspiegels Feuer anzünden kann. Wenn du die hohle Seite des Spiegels gegen die Sonnenscheibe hältst,

Wenngleich Fra Angelicos ovale Lichtfläche keine Hohlspiegel-Darstellung suggerieren soll, veranschaulicht der Vergleich doch, dass die realen wie dargestellten Lichtstrahlen im Gold sowohl als ausstrahlende als auch als sich reflektierende Lichtstrahlen nicht nur auf einen Lichtkörper im Himmel hinter dem letzten Himmel hinweisen, sondern das Empyreum auch als Ort brennenden Lichtes vor Augen führen. Die lichtreflektierende Oberfläche des Goldes ist sowohl Quelle als auch Reflexion des medialen wie metaphorischen Lichtes.

Auge oder Engel

In Fra Angelicos *Paradiso* sind es sechs Engel, die der Lichtquelle wie dem Brennpunkt in der Mitte des Tafelbildes am nächsten sind. Während sich Maria und Christus auf ihrer Wolkenplattform vor dem Einstechpunkt auf der Bildfläche befinden, ist der in ein hellrotes Gewand gekleidete dritte Engel hinter der Himmelskönigin in einer Bewegung von links nach rechts gezeigt. Der Engel, der sich aufgrund seines M-Initials als Michael identifizieren lässt, blickt über seine linke Schulter hinein ins empyreische Licht.

Während oben bereits die Möglichkeit der Aufnahme der Menschen in die Engelschöre erwähnt wurde, tritt nun, im Kontext der Interpretation des Goldes als eine lichtreflektierende und damit spiegelnde Oberfläche, eine weitere Deutung der insgesamt 39 tanzenden und musizierenden Engel in den Vordergrund. Von Augustinus erstmals als von Gott erschaffene Wesen definiert, blieb die Frage nach der Stofflichkeit der Gottesboten zunächst umstritten. Thomas von Aquin begreift die Engel als Wesen ohne Materie, als Ätherwesen und übernimmt von Pseudo-Dionysius Areopagita die Vorstellung der Engel als geistiges Licht und „reiner und sehr klarer (*clarissimum*) Spiegel“.[81] In Fra Angelicos *Paradiso*, so lässt sich nun zusammenführen, wird der Reigen seliger Geister nicht nur *Abbild* göttlichen Lichtes, sondern auch *Spiegelbild*. Heilsgeschichtlich lässt sich genau diese Analogie auf den Jüngsten Tag ausweiten, wenn im zweiten Brief Pauli an die Korinther (2. Kor 3,18) prophezeit wird: „Wir alle aber spiegeln mit aufgedecktem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider, und wir werden verwandelt in

können die Strahlen die Oberfläche nicht durchdringen, und viele Strahlen prallen zurück. Da aber viele Strahlen dadurch zurückkehren und sich in einem Punkte vereinen und die vereinte Kraft stärker ist als die verstreute, bildet sich dort so große Wärme, dass brennbare Materie an dieser Stelle sich in wahrem Feuer entzündet.“ Die Identifizierung des anonymen Perspektivisten, dem der Codex Riccardianus 2110 (Biblioteca Riccardiana, Florenz) heute zugeschrieben wird, steht noch aus. Es ist jedoch von einer Entstehungszeit im späten 15. Jahrhundert auszugehen.

81 „Unde cum in Angelo sit lumen intellectuale perfectum, cum sit speculum purum et clarissimum, ut dicit Dionysius, IV cap. de Div. Nom.“ Thomas von Aquin Summa, I^a^ q. 58 a. 4 co. Siehe Anzulewicz 1998, S. 257–258.

sein Bild von einer Herrlichkeit zur andern von dem Herrn, der der Geist ist."[82]

Die Lesart des Goldgrundes in Fra Angelicos *Paradiso* als Empyreum und Meer aus Licht, als unzugängliches und brennendes Licht, als Spiegel und Parabolspiegel hat uns am Ende dieser Studie zurückgeführt zu dem bereits im Vorwort und in den „Prolegomena" angesprochenen Spannungsverhältnis des Goldgrundes zwischen Mimesis und Materialevokation. Die Geschichte des Goldgrundes bis zu Fra Angelicos *Paradiso* lässt sich auf viele Weisen schreiben. Darin spielen Fragmente blattvergoldeter Glasspiegel ebenso eine Rolle wie Verse aus dem Buch der Weisheit, in dem nicht nur Christus, sondern auch Maria zu einem „Abglanz des ewigen Lichtes (*lucis aeternae*)" und „unbefleckter Spiegel (*speculum sine macula*)" göttlichen Wirkens wird (Weish 7,26).[83]

Goldgrund und Perspektive

Fra Angelicos Darstellung des *Paradiso* ist eine Herausforderung. Eine doppelte Herausforderung, die sich vor allem an die Betrachtenden selbst richtet. Im zweiten Teil dieses Buches wurde am Ende des vierten Kapitels auf die Siliciumpartikel im Verkündigungsfresko im Nordkorridor von San Marco in Florenz aufmerksam gemacht, die wie Goldstaub auf den Flügeln des Engels glitzern. Sie stellen der Aufforderung, der Ewigkeit Gottes kontemplativ nachzugehen, den flüchtigen Moment des Augenblicks zur Seite, während die perspektivische Darstellung der Architektur explizit dazu auffordert, in das Bild hineinzusehen. In Fra Angelicos *Paradiso* wird dieses Gleichgewicht durch den Goldgrund erzeugt. Je nach Lichteinfall und Standort treten die Trassierungen entweder hervor oder zurück. Stumpf oder glänzend zeichnen sich die Spuren entweder dunkel oder hell vor der Bildgoldfläche ab, wie es bereits Cennino Cennini und Leon Battista Alberti beschrieben hatten (Abb. 3a und 3b). Die Trassierungen werden dabei zur Bedingung für die Wahrnehmung eines Vorder- und Hintergrundes sowie für die Rezeption der goldenen Lichtquelle als Lichtkörper. Zeigt sich eine Trassierung in hellem Glanz, so erzeugt

82 Mordechay Lewy hat die Stigmata des Heiligen Franziskus von Assisi wortwörtlich als Spiegelungen des Lichtes wie des Feuers interpretiert und ist der Frage nachgegangen, ob Brennspiegel für die Stigmatisierung des Heiligen verantwortlich gewesen sein könnten. Siehe Mordechay Lewy, „Did Burning Mirrors Cause Body Marks on St. Francis of Assisi? A Material View on Medieval Stigmata", in: *Mediaevistik*, 34, 2021, S. 99–127.

83 Orig.: „candor est enim lucis aeternae et speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis illius". Die marianische Lesart des Verses findet sich spätestens seit Jacobus de Voragine. Siehe Niklaus Largier, „Spiegelungen. Fragmente einer Geschichte der Spekulation", in: *Zeitschrift für Germanistik*, 9 (3), 1999, S. 616–636, hier S. 618; Kacunko 2010, S. 177.



83. Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–1435, Detail Abb. 68

sie den Eindruck, räumlich hervorzutreten, während die sich als Schatten zeigenden Rillen in den Hintergrund rücken.[84] Fra Angelicos dynamische Trassierungen provozieren ein peripatetisches Sehen vor dem Bild, während sie als perspektivische Darstellung eines goldenen Lichtkörpers explizit dazu auffordern, durch den Spiegel in den Himmel hinter dem letzten Himmel hineinzusehen, der gleichwohl immer im Verborgenen bleiben muss. Goldgrund und Perspektive stehen sich somit nicht antagonistisch gegenüber, sondern gehen eine Allianz ein.

Anders als in San Domenico in Fiesole, wo Fra Angelico den Blick dramaturgisch lenkt, sind wir vor seiner Tafel des *Paradiso* auf uns selbst gestellt.

84 Für eine kunsttheoretische Kontextualisierung dieses Phänomens siehe Ernst H. Gombrich, „The Heritage of Apelles", in: Ders. (Hrsg.), *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976, S. 3–18.

Angelico kehrt vom Blau zum Gold zurück und will die Seele mit goldenem Licht in die Kontemplation hineinführen.[85] Als Auftraggeber der Tafel kommt Ser Lapo Mazzei in Frage, dessen Witwe Margherita di Francesco Binducci sich in der Figur der Heiligen Margareta im Vordergrund der Darstellung wiederfinden lässt.[86] In einem besonders kostbaren, changierenden Kleid mit goldgefüttertem Umhang hebt sie die rechte Hand zur goldenen Lichtquelle, während sie sich gleichzeitig den Betrachtenden vor dem Bild zuwendet (Abb. 83). Denn genauso wenig, wie die sogenannte Zentralperspektive die Illusion eines unendlichen, homogenen und isotropen „Systemraums" hervorbringt, konstituiert Fra Angelicos Lichtkörper den neuzeitlichen Tiefenraum. Er nutzt die Ikonographie der Marienkrönung und die damit einhergehende Möglichkeit zur Darstellung des Ätherhimmels, um die Frage nach dem Wesen des Bildes als Objekt der Anschauung zu stellen und zu zeigen, dass sich der Goldgrund perspektivischen Darstellungsformen nicht verschließt. Dabei vereint Fra Angelico dominikanische Theologie mit einem geometrisch-optischen Welterschließungsinteresse. Das Dichotome wird im Trinitarischen sublimiert und gleichsam über sich hinausgeführt. Damit argumentiert Fra Angelico für die Substantivierung der Differenz zwischen körperlichem und seelischem Sehen. Das Wesen der Doppelnatur des Bildes als „Ding" (*res*) und „Bild" (*imago*) kann nur gewahrt werden, wenn der bildimmanente Darstellungsraum vom Betrachtungsraum vor dem Bild getrennt ist. Die Voraussetzung für diese Distinktion ist die Differenz zwischen Bildraum und Bildfläche, denn nur wenn die Bildfläche als solche im Bild präsent bleibt, kann das Bild als Ding (*res*) in Erscheinung treten, um im Diesseits als menschengemachtes Spiegelbild des Jenseits gesehen zu werden. Dabei hebt Fra Angelico die Gegenwart des Augenblicks für einen flüchtigen Moment in der Ewigkeit Gottes auf: *Ars perficiens naturam*.

85 Dabei hatte sogar Giovanni Dominici vor zu viel Gold gewarnt, siehe den Abschnitt „*Ars auro prior*?" in den „Prolegomena".
86 Siehe Silver 2018a, S. 186–187.



Fra Angelico, Der Heilige Dominikus im Petersdom zu Rom mit Petrus und Paulus, Detail der Predella der *Krönung Mariä*, ca. 1429–1430, Detail Abb. 54

Quellen- und Literaturverzeichnis

Aufgrund der engen Verschränkung kunsthistoriographischer, wissenschaftshistorischer und kunsthistorischer Literatur wird im Folgenden bewusst auf eine Unterscheidung in Primär- und Sekundärquellen verzichtet.

Accolti 1625
Pietro Accolti, *Lo inganno de gl'occhi. Prospettiva pratica. Trattato in acconcio della pittura*, Florenz 1625.

Aertsen/Speer 1998
Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998. DOI: 10.1515/9783110802054.

Ahl 1970
Diane Cole Ahl, „Fra Angelico: A New Document", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 21 (1), 1977, S. 95–100.

Ahl 1980
Diane Cole Ahl, „Fra Angelico: A New Chronology fort he 1420s", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (4), 1980, S. 360–381.

Ahl 1981
Diane Cole Ahl, „Fra Angelico: A New Chronology fort he 1430s", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44 (2), 1981, S. 133–158.

Ahl 2008
Diane Cole Ahl, *Fra Angelico*, New York 2008.

Albertus Animalibus
Albertus Magnus, *De Animalibus Libri XXVI. Nach der Cölner Urschrift*, mit Unterstützung der kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, der Görresgesellschaft und der Rheinischen Gesellschaft für wissenschaftliche Forschung, Bd. 1: Buch I–XII, hrsg. von Hermann Stadler, Münster i. W. 1916.

Alberti Della Pittura
Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, hrsg. und übers. aus dem Italienischen von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Italienisch–Deutsch, Darmstadt 2002.

Alberti De Pictura
Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. und übers. aus dem Lateinischen von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Lateinisch–Deutsch, 2. aktualisierte Aufl., Darmstadt 2011.

Alloa 2011
Emmanuel Alloa, „Das Florentinische Spiegelstadium der Moderne. Buchbesprechung von Hubert Damisch ‚Vom Ursprung der Perspektive'", in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, 1, 2011, S. 164–169.

Alloa 2021
Emmanuel Alloa, „Seeing-as, seeing-in, seeing-with. Looking through pictures", in: Krešimir Pungar (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Basingstoke 2021, S. 483–499.

Alpers 1983
Svetlana Alpers, „Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meniñas", in: *Representations*, (1), 1983, S. 30–42.

Anderson et al. 2014
Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2014.

Antal 1947
Frederick Antal, *Florentine Painting and Its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power. XIV and Early XV Centuries*, London 1947.

Antonova 2010a
Clemena Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God. With a Preface by Martin Kemp*, Farnham/Burlington VT 2010.

Antonova 2010b
Clemena Antonova, „On the Problem of ‚Reverse Perspective‘. Definitions East and West“, in: *Leonardo*, 43 (5), 2010, S. 464–469. DOI: 10.1162/LEON_a_00039.

Anzulewicz 1998
Henryk Anzulewicz, „Perspektive und Raumvorstellung in den Frühwerken des Albertus Magnus“, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 249–286. DOI: 10.1515/9783110802054.249.

Appiano Caprettini 1979
Ave Appiano Caprettini, *Lettura dell'Annunciazione. Fra Semiotica e Iconografia*, Turin 1979.

Arasse 1999
Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.

Arasse 2003
Daniel Arasse, „Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen“, in: Wolfgang Schäffner et al. (Hrsg.), *Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S. 73–90.

Arasse 2019
Daniel Arasse und France Culture, „L'invention de la perspective. Histoires de peintures avec Daniel Arasse #4“, YouTube-Video, veröffentlicht am 25.07.2019, https://www.youtube.com/watch?v=-6XTaxcQdTVM, letzter Zugriff am 29.08.2020.

Aristoteles De generatione animalium
Aristoteles, *Generation of Animals*, übers. von Arthur L. Peck, (Loeb Classical Library, Bd. 366), Cambridge MA 1942.

Aristoteles Physik
Aristoteles, *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 6: Physik & Über die Seele, hrsg. von Günther Bien und Horst Seidl, übers. aus dem Griechischen von Hans Günter Zekl (Physik) und Klaus Corcilius (Über die Seele), Hamburg 2019.

Arnheim 1978
Rudolf Arnheim, „Brunelleschi's Peepshow“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, 1978, S. 57–60.

Augustinus Confessiones
Aurelius Augustinus, *Was ist Zeit? (Confessiones XI/Bekenntnisse 11)*, übers. aus dem Lateinischen von Norbert Fischer, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2000.

Augustinus De Civitate Dei
Bernhard Dombart und Alfons Kalb (Hrsg.), *Aurelius Augustinus, Sancti Aurelii Augustini episcopi de civitate dei libri XXI*, 2. Bd (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Bd. 2: Libri I–XIII, Berlin/New York 2011.

Augustinus Gottesstaat
Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Die). Vollsändige Ausgabe in einem Bach (Buch 1 bis 22). Aus dem Lateinischen übertragen von Wilhelm Thimme*, München 2007.

Aurenhammer 2005
Hans Aurenhammer, „Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zu Leon Battista Albertis Theorie der *historia*“, in: *Jahrbuch Rhetorik*, 24, 2005, S. 27–42.

Aurenhammer 2013
Hans Aurenhammer, „Poetische Invention und Allegorie in Leon Battista Albertis De pictura“, in: Ulrike Tarnow (Hrsg.), *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, Paderborn 2013, S. 52–76.

Bachmann 2006
Hans-Gert Bachmann, *Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte*, mit einem Beitrag von Jörg Völlnagel, München 2006.

Bachtin 2017 [1975]
Michail Bachtin, *Chronotopos*, übers. aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2017.

Baert 2013a
Barbara Baert, „The Annunciation Revisited. Essay on the Concept of Wind and the Senses in Late Medieval and Early Modern Visual Culture“, in: *Critica d'arte*, 47/48, 2011/13, S. 57–68.

Baert 2013b
Barbara Baert, „Wind und Sublimierung in der christlichen Kunst des Mittelalters. Die Verkündigung. Essay über Pathos und Affekt", in: *Das Münster*, 2, 2013, S. 39–47.

Baert 2016
Barbara Baert, „The Annunciation and the senses. Late medieval devotion and the pictorial gaze", in: Henning Laugerud et al. (Hrsg.), *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, Objects and Practices*, Dublin 2016, S. 121–145.

Baeumker 1908
Clemens Baeumker, *Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts*, Münster 1908.

Balke/Engelmeier 2016
Friedrich Balke und Hanna Engelmeier, *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des „Figura"-Aufsatzes von Erich Auerbach*, (Medien und Mimesis, Bd. 1), Paderborn 2016.

Bancroft Clough 1953
Shepard Bancroft Clough, *The Rise and Fall of Civilzation. An Inquiry into the Relationship between Economic Development and Civilization*, London 1953.

Bandmann 1969
Günter Bandmann, „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials", in: *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge 2, 1969, 75–100.

Barasch 1960
Moshe Barasch, „Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento", in: *Rinascimento*, 11 (2), 1960, S. 207–300.

Bartl/Lautenschlager 2011
Anna Bartl und Manfred Lautenschlager, „Die Farben des Goldes. Glanzvergoldung in der Buchmalerei des Mittelalters", in: Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, im Auftrag des Mediävistenverbandes, Bd. 1, Berlin 2011, S. 275–282.

Bartoletti 1978
Cecilia Bartoletti, „Le Botteghe a Firenze", in: *Lorenzo Ghiberti. Materia e Ragionamenti*, Ausst.-Kat. Museo dell'Accademia Florenz und Museo di San Marco Prato, Florenz 1978, S. 275–276.

Bartolozzi et al. 2017
Giovanni Bartolozzi et al., „Studio diagnostico e analitico dell'affresco Annunciazione mediante techniche non-invasive", in: Marilena Tamassia (Hrsg.), *Salve Mater. L'Annunciazione di Beato Angelico a San Marco*, (Quaderni del Museo di San Marco, Nr. 1), Livorno 2017, S. 103–137.

Bätschmann 2002
Oskar Bätschmann, „Einleitung", in: Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, hrsg. und übers. aus dem Italienischen von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Italienisch–Deutsch, Darmstadt 2002, S. 1–60.

Battisti 1976
Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Mailand 1976.

Baumann 2009
Notker Baumann, *Die Demut als Grundlage aller Tugenden bei Augustinus*, (Patrologia, Bd. 21), Frankfurt/M. et al. 2009.

Bawden 2014
Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 4), Köln et al. 2014.

Baxandall 1972
Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.

Baxandall 1993
Michael Baxandall, „Pictorially Enforced Signification. St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation", in: Andreas Beyer et al. (Hrsg.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 31–39.

Beer 1983
Ellen J. Beer, „Marginalien zum Thema Goldgrund", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (3), 1983, S. 271–286.

Beissel 1905
Stephan Beissel, *Fra Giovanni Angelico da Fiesole: Sein Leben und seine Werke*, 2., verm. und umgearb. Aufl., Freiburg im Breisgau 1905.

Belting 1990
Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Belting 2008
Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

Bennewitz/Schindler 2011
Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, (Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes), Bd. 1 und 2, Berlin 2011.

Bernhardin Sermones
Sancti Bernardini Senensis, *Sermones Eximii de Christo Domino*, Augustissimo Eucharistiae Sacramento, Deipara Virgine, de Tempore, nec non de Sanctis. Omnia Synopsibus Ornata, ac Postillis Illustrata. Editio Novissima. Tomus Quartus, ed. R. P. Joannes de la Haye, Venedig 1745.

Bernstein 2000
Peter L. Bernstein, *The power of gold. The history of an obsession*, Hoboken NJ 2000.

Berryman 2002
Sylvia Berryman, „Aristotle on Pneuma and Animal Self-Motion“, in: David Sedley (Hrsg.), *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Bd. 23, Oxford 2002, S. 85–97.

Berstl 1920
Hans Berstl, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bonn 1920.

Betancourt 2017
Roland Betancourt, „The Icon's Gold. A Medium of Light, Air, and Space“, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 23 (2), 2017, S. 252–280.

Beyer 2008
Vera Beyer, *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, Paderborn/München 2008.

Białostocki 1967
Jan Białostocki, „Ars auro prior“, in: Mieczsław Brahmer (Hrsg.), *Mélanges de Littérature Comparée et de Philologie offers à Mieczsław Brahmer*, Warschau 1967, S. 55–63.

Bickford Berzock 2019
Kathleen Bickford Berzock (Hrsg.), *Caravans of Gold, Fragments in Time. Art, Culture, and Exchange across Medieval Saharan Africa*, Ausst.-Kat. Block Museum of Art, Northwestern University Evanston IL, Princeton NJ/Oxford 2019.

Birgitta Offenbarungen
Birgitta von Schweden, *Himmlische Offenbarungen*, Buch 1, übers. von Helmhart Kanus Credé, Allendorf an der Eder, 2000.

Birgitta Revelationes
The Revelations of St. Birgitta of Sweden, Bd. 1, Liber Caelestis, Bücher I–III, übers. von Denis Searby, eingeleitet und kommentiert von Bridget Morris, New York 2006.

Blanchard 2001a
Ian Blanchard, *Mining, metallurgy and minting in the Middle Ages*, Bd. 1: Asiatic supremacy, 425–1125, Stuttgart 2001.

Blanchard 2001b
Ian Blanchard, *Mining, metallurgy and minting in the Middle Ages*, Bd. 2: Afro-European supremacy, 1125–1225 (African gold production and the first European silver production long-cycle), Stuttgart 2001.

Blanchard 2005
Ian Blanchard, *Mining, metallurgy and minting in the Middle Ages*, Bd. 3: Continuing Afro-European supremacy, 1250–1450 (African gold production and the second and third European silver production long-cycles), Stuttgart 2005.

Bloch 2019
Amy Bloch, „Exhibition Review of ‚Fra Angelico: Heaven on Earth‘, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston“, in: *Renaissance Studies*, 33 (2), 2019, S. 307–320.

Bloch 2022
Amy Bloch, „Sculpture, Donatello, and the Goldsmith's Art in Fifteenth-Century Florence", in: *The Art Bulletin*, 104 (1), 2022, S. 48–77.

Bloss 2017
Michael Bloss, *Gold. Vom Mythos zur Wertanlage*, Konstanz/München 2017.

Blum 2015
Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke. Alberti, Palladio, Agucchi*, (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 15), Berlin/Boston 2015.

Blume et al. 2012–2016
Dieter Blume et al., *Sternbilder des Mittelalters: der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, 2 Bde., Bd. 1: 800–1200, Bd. 2: 1200–1500, Berlin 2012–2016.

Blumenberg 1957
Hans Blumberg, „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung", in: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, 10 (7), 1957, S. 432–447.

Blümle 2008
Claudia Blümle, „Glitzernde Falten. Goldgrund Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei", in: Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters (Hrsg.), *Szenen des Vorhangs. Schnittflächen der Künste*, Freiburg im Breisgau et al. 2008, S. 45–66.

Blümle 2013
Claudia Blümle, „Augenblick oder Gleichzeitigkeit. Zur Simultaneität im Bild", in: Philipp Hubmann und Till Julian Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, S. 37–55.

Blümle/Wismer 2016
Claudia Blümle und Beat Wismer (Hrsg.), *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo*, Ausst-Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf, München 2016.

Bodonyi 1932
József Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Diss. Budapest 1932.

Bodonyi 1932–1933
Jószef Bodonyi: *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késö-antik művészetben*, Budapest 1932–1933.

Boehm 1969
Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, (Heidelberger Forschungen, Bd. 13), Heidelberg 1969.

Boehm 1987
Gottfried Boehm, „Bild und Zeit", in: Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 1–23.

Boehm 2017 [2006]
Gottfried Boehm, „Zeit-Räume. Zum Begriff des plastischen Raumes [2006]", in: Ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, (eikones), mit einem Nachwort von Rahel Villinger, hrsg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, S. 257–272.

Boehm 2017
Gottfried Boehm, „Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes", in: Ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, (eikones), mit einem Nachwort von Rahel Villinger, hrsg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, S. 273–288.

Boehm/Burioni 2012
Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, (eikones), München/Paderborn 2012.

Bohlmann et al. 2008
Carolin Bohlmann et al. (Hrsg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*, Paderborn 2008.

Bokody 2015
Péter Bokody, *Images-within-Images in Italian Painting (1250–1350). Reality and Reflexivity*, Farnham et al. 2015.

Bol 2019
Marjolijn Bol, „The Emerals and the Eye. On Sight and Light in the Artisan's Workshop and

the Scholar's Study“, in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 71–102.

Bonnefoy 1959
Yves Bonnefoy, „Le temps et l'intemporel dans le peinture du Quattrocento“, in: *Mercure de France*, 335, 1959, S. 193–213.

Bonnefoy 1988 [1959]
Yves Bonnefoy, „Time and the Timeless in Quattrocento Painting“, übers. aus dem Französischen von Michael Sheringham, in: Norman Bryson (Hrsg.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge 1988, S. 8–26.

Bonnefoy 1994 [1959]
Yves Bonnefoy, „Zeit und Außerzeitlichkeit in der Malerei des Quattrocento“, übers. aus dem Französischen von Patricia Oster, in: Yves Bonnefoy, *Das Unwahrscheinliche oder die Kunst*, mit einem Vorwort von Karlheinz Stierle, München 1994, S. 33–53.

Bonucci 1847
Anicio Bonucci, *Opere Volgari di Leon Battista Alberti: Annotate e Illustrate*, Florenz 1847.

Borri Cristelli 2002
Luciana Borri Cristelli, „‚Tabula quadrata sine ciivoriis': la diffusione della tavola rinascimentale in Arezzo“, in: Davide Gasparotto und Serena Magnani (Hrsg.), *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel Senese e nell'Aretino. 1450–1500*, Montepulciano 2002, S. 165–173.

Borsche et al. 1980
Tilman Borsche et al., „Leib-Seele-Verhältnis“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie Online*, Basel 1980.

Borsook 1981
Eve Borsook, „Cults and Imagery at Sant'Ambrogio in Florence“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 25 (2), 1981, S. 147–202.

Boskovits 1975
Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370–1400*, (Collana di studi, Bd. 3), Florenz 1975.

Boskovits 1985
Miklós Boskovits, „Arte e formazione religiose. Il caso del Beato Angelico“, in: *L'uomo di fronte all'arte. Valori estetici a valori etico-religiosi*, Mailand 1986, S. 153–164.

Bostock 2006
David Bostock, *Space, Time, Matter, and Form. Essays on Aristotle's Physics*, (Oxford Aristotle Studies), Oxford/New York 2006.

Boxer 2020
Alexander Boxer, *A Scheme of Heaven. Astrology and the Birth of Science*, London 2020.

Brachert 2001
Thomas Brachert, *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie*, (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum), München 2001.

Braunfels 1949
Wolfgang Braunfels, *Die Verkündigung*, Düsseldorf 1949.

Braunfels 1950
Wolfgang Braunfels, „Nimbus und Goldgrund“, in: *Das Münster*, 3, 1950, S. 321–334.

Braunfels 1979
Wolfgang Braunfels, *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*, Mittenwald 1979.

Brenk 1971
Beat Brenk, „Die ersten Goldmosaiken der christlichen Kunst“, in: *Palette. Deutsche Ausgabe*, 38, 1971, S. 16–25.

Brinkmann/Koch-Brinkmann 2020
Vinzenz Brinkmann und Ulrike Koch-Brinkmann, *Bunte Götter – Golden Edition. Die Farben der Antike*, Ausst.-Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt/M., München et al. 2020.

Buccolieri et al. 2009
Giovanni Bucollieri et al., „Gold leafs in 14th century Florentine painting“, in: *ArcheoSciences*, 33, 2009, S. 405–408.

Büchsel 1994
Martin Büchsel, „Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur im Mittelalter?“, in: Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Bd. 1: Text, Bd. 2: Abbildungen, Frankfurt/M. 1994, S. 57–73.

Bucklow 2014
Spike Bucklow, *The Riddle of the Image. The Secret Science of Medieval Art*, London 2014.

Bühler 1922
Karl Bühler, *Das Erscheinungsweisen der Farben. Die Struktur der Wahrnehmungen*, Jena 1922.

Burckhardt/von Boch et al. 2000
Jacob Burckhardt, *Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, (Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6), aus dem Nachlaß hrsg. von Stella von Boch et al., München/Basel 2000.

Burger 2013
Maria Burger, „Albert the Great – Mariology“, in: Irven M. Resnick (Hrsg.), *A Companion to Albert the Great. Theology, Philosophy, and the Sciences*, (Brill's Companions to the Christian Tradition, Bd. 38), Leiden et al. 2013, S. 105–136. DOI: 10.1163/9789004239739_005.

Burioni 2012
Matteo Burioni, „Grund und *campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*“, in: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, (eikones), München/Paderborn 2012, S. 95–149.

Burnett 1984
Charles Burnett, „The Contents and Affiliation of the Scientific Manuscripts written at, or brought to, Chartres in the Time of John of Salisbury“, in: Michael Wilks (Hrsg.), *The World of John of Salisbury*, Oxford 1984, S. 127–160.

Burri 2019
Renate Burri, „Some Notes on the Tradition of the Diagrams (and Maps) in Ptolemy's Geography“, in: René Ceceña (Hrsg.), *Claudio Ptolomeo, Geografía (Capítulos teóricos)*, Mexico City 2019, S. 219–249.

Büttner 1994
Frank Büttner, „‚Argumentatio‘ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1), 1994, S. 23–44. DOI: 10.2307/1482687.

Büttner 1998
Frank Büttner, „Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti“, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 55–87.

Büttner 2003
Frank Büttner, „Die Macht des Bildes über den Betrachter: Thesen zur Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit“, in: Wulf Oesterreicher et al. (Hrsg.), *Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autorität*, Münster 2003, S. 17–36.

Büttner 2006
Frank Büttner, Rezension zu: Samuel Y. Edgerton: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution, München 2003 (übers. von Fritz Böhler) und Samuel Y. Edgerton: Die Entdeckung der Perspektive, München 2002 (übers. von Heinz Jatho), in: *Sehepunkte*, 6 (7/8), 15.07.2006, http://www.sehepunkte.de/2006/07/6434.html, letzter Zugriff am 28.08.2020.

Büttner 2019
Frank Büttner, „Perspektive“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Leiden 2019. DOI: 10.1163/2352-0248_edn_COM_326013.

Büttner/Gottdang 2006
Frank Büttner und Andrea Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.

Bynum 2006
Caroline Walker Bynum, „Seeing and Seeing Beyond. The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century“, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art*

and Theological Argument in the Middle Ages, Princeton NJ et al. 2006, S. 208–240.

Bynum 2011
Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York/Cambridge MA 2011.

Cacciari et al. 2014
Ilaria Cacciari et al., „3D Digital Microscopy for Characterizing Punchworks on Medieval Panel Paintings“, in: *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 7 (4), 2014, S. 1–15.

Camerota 2019
Filippo Camerota, „Masaccio's Elements of Painting. Geometrical Practice in the Trinity Fresco“, in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 335–360.

Camille 2000
Michael Camille, „Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing“, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge et al. 2000, S. 197–223.

Cannella 2006
Anne-Françoise Cannella, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Age. Le quatrième livre de „Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses“ de Jean d'Outremeuse*, (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Bd. 288), Genf 2006.

Cantini Guidotti 1994
Gabriella Cantini Guidotti, *Orafi in Toscana tra XV e XVIII secolo. Storie di Uomini, di Cose e di Parole*, (Grammatiche e lessici), 2 Bde., Florenz 1994.

Carman 2014
Charles H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Burlington 2014.

Carruthers 1998
Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, (Cambridge Studies in Medieval Literature, Bd. 34), Cambridge et al. 1998.

Carruthers 2006
Mary J. Carruthers, „Moving Images in the Mind's Eye“, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006, S. 287–305.

Carruthers 2013
Mary J. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, (Warburg Studies), Oxford 2013.

Casey 1997a
Edward S. Casey, „Smooth Spaces and Rough-Edged Places. The Hidden History of Place“, in: *The Review of Metaphysics*, 51 (2), 1997, S. 267–296.

Casey 1997b
Edward S. Casey, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley 1997.

Cattaneo 2011
Angelo Cattaneo, *Fra Mauro's mappa mundi and fifteenth-century Venice*, Turnhout 2011.

Cennini/Broecke 2015
Cennino Cennini und Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte. A new English Translation and Commentary with Italian Transcription*, London 2015.

Cennini/Ilg 1871
Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Übers. mit Einleitung, Noten und Register vers. Von Albert Ilg*, Wien 1871.

Cennini/Ricotta 2019
Veronica Ricotta, *Il „Libro dell´arte“ di Cennino Cennini. Edizione critica e commento linguistico*, Milano 2019.

Ciardi-Dupré dal Poggetto et al. 1977
Maria Grazia Ciardi-Dupré dal Poggetto et al. (Hrsg.), *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Florenz 1977.

Borkopp-Restle 2019
Birgitt Borkopp-Restle, *Vokabular der Textiltechniken. Deutsch. Mit den Entsprechungen im Englischen, Französischen, Italienischen,*

Portugiesischen, Spanischen, Schwedischen, Lyon 2019. https://cieta.fr/wp-content/uploads/2019/02/Vokabular_deutsch_2019-2.pdf letzter Zugriff am 04.10.2022.

Clagett 1980
Marshall Clagett, *Archimedes in the Middle Ages*, Bd. 4 (Teil 1), Philadelphia 1980.

Claussen 1996
Peter Cornelius Claussen, „materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage", in: Victoria von Flemming (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz 1996, S. 40–49.

Claussen 2007
Peter Cornelius Claussen, „Goldgrund", in: *kritische berichte*, 35, 2007, S. 64–67.

Claussen 2013
Peter Cornelius Claussen, „Gold und Edelstein. Die Schätze der Heiligen. Reliquiare und andere sakrale Goldschmiedekunst aus dem Frühmittelalter", in: Markus Riek et al. (Hrsg.), *Die Zeit Karls des Grossen in der Schweiz*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Zürich, Zürich 2013, S. 172–193.

Clayton 1999
Mary Clayton, *The Apocryphal Gospels of Mary in Anglo-Saxon England*, (*Cambridge Studies in Anglo-Saxon England*, Bd. 26), Cambridge et al. 1999.

Collareta 2013
Marco Collareta, „Metalwork and Sculpture in 15th-Century Florentine Art", in: Beatrice Paolozzi Strozzi und Marc Borman (Hrsg.), *The Springtime of the Renaissance: Sculpture and the Arts in Florence, 1400–60*, Ausst.-Kat. Palazzo Strozzi, Florenz 2013, S. 97–102.

Connor 2016
Carolyn L. Connor, *Saints and Spectacle. Byzantine Mosaics in Their Cultural Setting*, New York 2016.

Coor-Achenbach 1957
Gertrude Coor-Achenbach, „The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin", in: *The Burlington Magazine*, 99 (655), 1957, S. 328–332.

Corbari 2013
Eliana Corbari, *Vernacular Theology. Dominican sermons and the audience in late Medieval Italy*, Berlin/Boston 2013.

Crary 1990
Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge MA 1990.

Damisch 1987
Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, (Champs, Bd. 605), Paris 1987.

Damisch 2010 [1987]
Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich 2010.

Dante Divina Commedia
Dante Alighieri, *La Commedia. Opere 3. Paradiso*, hrsg. von Giorgio Inglese, Rom 2016.

Dante/Wartburg 1963
Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, aus dem Italienischen übers. von Ida von Wartburg, komm. von Walther von Wartburg, Zürich 1963.

Davis 2017
Whitney Davis, *Visuality and Virtuality. Images and Pictures from Prehistory to Perspective*, Princeton NJ 2017.

Debby 2001
Nirit Ben-Aryeh Debby, *Renaissance Florence in the rhetoric of two popular preachers. Giovanni Dominici (1356–1419) and Bernardino da Siena (1380–1444)*, Turnhout 2001.

Degenhart/Schmitt 1968
Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil 1, Süd- und Mittelitalien, Bd. 4, Berlin 1968.

Degler 2015
Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015.

Degler/Wenderholm 2016
Anna Degler und Iris Wenderholm, „Der Welt des Goldes – der Wert der Golde. Eine Einleitung", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79 (4), 2016, S. 443–460.

DeLancey 2003
Julia A. DeLancey, „Dragonsblood and Ultramarine. The Apothecary and Artists' Pigments in Renaissance Florence", in: Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy. 15th–17th Centuries*, Modena 2003, S. 141–150.

Dell'Acqua 2019
Francesca Dell'Acqua, „Mary as ‚Scala Caelestis' in Eight- and Ninth-Century Italy", in: Thomas Arentzen und Mary B. Cunningham (Hrsg.), *The Reception of the Virgin in Byzantium. Marian Narratives in Texts and Images*, Cambridge/New York 2019, S. 235–256.

Demus 1947
Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947.

De Simone 2017
Gerardo de Simone, *Il Beato Angelico a Roma, 1445–1455. Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti*, (Studi Fondazione Carlo Marchi, Bd. 34), Florenz 2017.

Didi-Huberman 1990
Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Paris 1990.

Didi-Huberman 1995
Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Französischen übers. von Andreas Knop, (Bild und Text), München 1995.

Dini 1987
Bruno Dini, „Una Manifattura di Battiloro nel Quattrocento", in: *Tecnica a Società dei Secoli XII–XVI. Atti dell'XI Convegno Internazionale die Studi, Pistoia, 28–31 Ottobre 1984*, (Convegno Internazionale di Studi Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Bd. 11), Pistoia 1987, S. 83–111.

Dini 2000
Bruni Dini, „I battilori fiorentini nel Quattrocento", in: Gabriella Rossetti und Giovanni Vitolo (Hrsg.), *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, Bd. 2, Neapel 2000, S. 139–162.

Dittmann 1977
Lorenz Dittmann, „Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei", in: Friedrich Piel und Jörg Traeger (Hrsg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 93–109.

Dittmann 1987a
Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987.

Dittmann 1987b
Lorenz Dittmann, „Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei", in: Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S. 89–124.

Dittmann 2010
Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*, aktualisierte Neuaufl., Köln et al. 2010.

Dominici Regola
Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura familiare*, hrsg. von Donato Salvi, Florenz 1860.

Duits 2008
Rembrandt Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture*, London 2008.

Dunlop 2015
Anne Dunlop, „On the origins of European painting materials, real and imagined", in: Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2015, S. 68–96.

Dünne 2011
Jörg Dünne, *Die kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, (Periplous), München 2011.

Dünne/Günzel 2006
Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2006.

Dupré 2003
Sven Dupré, *Renaissance Optics: Instruments, Practical Knowledge and the Appropriation of Theory*, Berlin 2003.

Dupré 2010
Sven Dupré, *Art History, History of Science, and Visual Experience*, Berlin 2010.

Dupré 2019
Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019.

Dürer/Rupprich 1966
Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 2: Die Anfänge der theoretischen Studien. Das Lehrbuch der Malerei. Von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude. Von der Perspektive. Von Farben. Ein Unterricht alle Maß zu ändern, Berlin 1966.

Duwe 1988
Gert Duwe, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt/M. 1988.

Duwe 1994
Gert Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. et al. 1994.

Dvořák 1918
Max Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, München et al. 1918.

Echols 1976
Mary Tuck Echols, *The Coronation of the Virgin in Fifteenth Century Italian Art*, Ann Arbor MI 1976.

Eclercy 2007a
Bastian Eclercy, *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Diss. Münster 2007.

Eclercy 2007b
Bastian Eclercy, „‚Granare'. Zur Historischen Terminologie des Goldgrunddekors im Traktat des Cennino Cennini", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51 (3), 2007, S. 539–554.

Edgerton 1975
Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975.

Edgerton 1987
Samuel Y. Edgerton, „‚How Shall This Be?' Reflections on Filippo Lippi's ‚Annunciation' in London, Part II", in: *Artibus et Historiae*, 8 (16), 1987, S. 45–53. DOI: 10.2307/1483299.

Edgerton 2002
Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, übers. aus dem Englischen von Heinz Jatho, (Bild und Text), München 2002.

Edgerton 2009
Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe*, Ithaca NY/London 2009.

Edler de Roover et al. 1999
Florence Edler de Roover et al. (Hrsg.), *L'Arte della Seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, Florenz 1999.

Edson 2007
Evelyn Edson, *The World Map. 1300–1492. The Persistence of Tradition and Transformation*, Baltimore MD 2007.

Ehrman 2020
Bart D. Ehrman, *Heaven and Hell. A History of the Afterlife*, New York 2020.

Eisenkopf 2005
Anke Eisenkopf, „Das Bild des Bildes. Zum Begriff des toten und lebendigen Bildes in Idiota de mente", in: Inigo Bocken und Harald Schwaetzer (Hrsg.), *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus. Festgabe für Klaus Reinhardt zum 70. Geburtstag*, Maastricht 2005, S. 49–74.

Elkins 1994
James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca NY 1994.

Euklid Elemente
Clemens Thaer und Peter Schreiber (Hrsg.), *Die Elemente von Euklid. Bücher I–XIII*, Reprint der Bde. 235, 236, 240, 241 und 243. 4. erw. Aufl., (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften), Frankfurt/M. 2003.

Fantoni et al. 2003
Marcello Fantoni et al. (Hrsg.), *The Art Market in Italy. 15th–17th Centuries*, Modena 2003.

Federici Vescovini 1965
Graziella Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turin 1965.

Federici Vescovini 1985
Graziella Federici Vescovini, „Scienza e Filosofiia nel Medioeva“, in: *Rivista di Storia della Filosofia*, 40 (3), 1985, S. 471–479.

Federici Vescovini 1986
Graziella Federici Vescovini, „La ‚perspectiva‘ nell'enciclopedia del sapere medievale“, in: *Vivarium*, 6 (1), 1968, S. 35–45.

Federici Vescovini 1989
Graziella Federici Vescovini, „Il pensiero scientifico del secolo XIV nella storiografia contemporanea“, in: *Studi Storici*, 30 (2), 1989, S. 279–320.

Federici Vescovini 2007
Graziella Federici Vescovini, „De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des XIIIe et XIVe siècles“, in: *Revue d'histoire des sciences*, 60 (1), 2007, S. 101–118.

Federici Vescovini 2016
Graziella Federici Vescovini, „La caligine luminosissima del volto di Dio e Nicola Cusano“, in: *Rivista di Storia della Filosofia*, 71 (4), 2016, S. 87–96.

Fehlmann et al. 2019
Marc Fehlmann et al. (Hrsg.), *Gold und Ruhm. Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II.*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel/München 2019.

Ferrari 2005
Michele C. Ferrari, „Gold und Asche. Reliquie und Reliquiare als Medien in Thiofrid von Echternachs Flores epytaphii sanctorum“, in: Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hrsg.), *Reliquiare im Mittelalter*, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), 2005, S. 61–74.

Filippini 1997
Cecilia Filippini, „Il pittore-battiloro Antonio di Stefano, Compagno di Bottega dell'Indaco“, in: *La Toscama al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, Bd. 1, Pisa 1996, S. 305–311.

Flanigan 2013
Theresa Flanigan, „Ocular Chastity. Optical Theory, Architectural Barriers, and the Gaze in the Renaissance Church of San Marco in Florence“, in: Xavier Seubert und Oleg Bychkov (Hrsg.), *Beyond the Text. Franciscan Art and the Construction of Religion*, New York 2013, S. 40–61.

Flor 1990
Ingrid Flor, „Staats- und kirchenpolitische Aspekte bei mittelalterlichen Marienkrönungsdarstellungen“, in: *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde*, 12, 1990, S. 59–92.

Flor 1993
Ingrid Flor, „‚Accipe coronam gloriae‘. Ein ‚Veroneser‘ Darstellungstyp der trinitarischen Marienkrönung“, in: *Festgabe der internationalen Gesellschaft für Rechtliche Volkskunde für Nikolaus Grass zum 80. Geburtstag*, (Forschungen zur Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde, Bd. 15), Zürich 1993, S. 135–172.

Flor 2004
Ingrid Flor, „Die Symbolik der Marienkrönung im Mittelalter“, in: *Sancta Crux*, 121, 2004, S. 90–116.

Flor 2007
Ingrid Flor, *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte, Bd. 16), Graz 2007.

Florensky 1989 [1920]
Pavel A. Florensky und André Sikojev, *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*, übers. aus dem Russischen von André Sikojev, München 1989.

Florensky 1996 [1922]
Pavel A. Florensky, *Iconostasis* [1922], übers. aus dem Russischen von Donald Sheehan und Olga Andrejev, Crestwood NY 1996.

Folda 2015
Jaroslav Folda, *Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child „Hodegetria" and the Art of Chrysography*, Cambridge 2015.

Franses 2003
Rico Franses, „When all that is Gold does not Glitter. On the Strange History of Looking at Byzantine Art", in: Antony Eastmond und Liz James (Hrsg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, Aldershot et al. 2003, S. 13–24.

Frey 1929
Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929.

Fricke 2007
Beate Fricke, *Ecce Fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München/Paderborn 2007.

Fricke 2011
Beate Fricke, „Jesus wept! On the history of anthropophagy in Christianity: A new reading of a miniature from the Gospel book of Otto III as Kippfigur", in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, 2011, S. 192–205.

Fricke 2012
Beate Fricke, „Matter and Meaning of Mother-of-Pearl. The Origins of Allegory in the Spheres of Things", in: *Gesta*, 51 (1), 2012, S. 35–53. DOI: 10.1086/669946.

Fricke 2015
Beate Fricke, „Presence Through Absence. Thresholds and Mimesis in Painting", in: *Representations*, 130 (1), 2015, S. 1–27. DOI: 10.1525/rep.2015.130.1.1.

Fricke 2016
Beate Fricke, „Früchte des Sehens", in: Barbara Vinken und Susanna Elm (Hrsg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa im Spiegel der sponsa*, Padeborn 2016, S. 75–100.

Fricke 2019
Beate Fricke, „Artifex and Opifex – The Medieval Artist", in: Conrad Rudolph (Hrsg.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, (Wiley Blackwell Companions to Art History, Bd. 14), 2. Aufl., Hoboken 2019.

Fricke 2021
Beate Fricke, „Horizont und Panorama. Darstellungsmodi und Bildraum im 15. Jahrhundert am Beispiel der Scherzliger Passionswand", in: Katharina Heyden und Maria Lissek (Hrsg.), *Jerusalem am Thunersee. Das Scherzliger Passionspanorama neu gedeutet*, Basel 2021, S. 75–108.

Fricke/Burkhart 2022
Beate Fricke und Lucas Burkart (Hrsg.), *Shifting Horizons. A Line and its Movement in Art, History and Philosophy*, Basel 2022.

Friedberg 2006
Anne Friedberg, *The virtual window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge MA et al. 2006.

Friess 1980
Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter: Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst)*, Hildesheim 1980.

Frinta 1965
Mojmír S. Frinta, „An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings", in: *The Art Bulletin*, 47 (2), 1965, S. 261–265.

Frinta 1981
Mojmír S. Frinta, „Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West", in: *Gesta*, 20 (8), 1981, S. 333–347.

Frinta 1998
Mojmír S. Frinta, *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting. Part I. Catalogue Raisonné of all Punch Shapes*, Prag 1998.

Fritsche 2006
Johannes Fritsche, „Aristotle on Space, Form, and Matter (‚Physics' IV: 2, 209 B 17–32)", in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 48, 2006, S. 45–63.

Fritsche 2016
Johannes Fritsche, „Place and locomotion in Aristotle: Physics Δ 4, 212a14–30", in: *Revue de*

philosophie ancienne, 34 (1), 2016), S. 61–90. DOI: 10.3917/rpha.341.0061.

Gage 1982
John Gage, „Gothic Glass. Two Aspects of a Dionysian Aesthetic“, in: *Art History*, 5 (1), 1982, S. 36–58.

Galizzi 1992
Alessandra Galizzi, *Flying Babies in Emilian Painting. Iconographies of the Immaculate Conception circa 1500*, Diss. John Hopkins University 1992.

Galli 2013
Francesca Galli, „‚Sub Lucis Similitudine‘. Ottica e Teologia della Luce in Bartolomeo da Bologna“, in: *Lettere Italiane*, 65 (4), 2013, S. 537–562.

Gamper/Hühn 2014
Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 1), Hannover 2014.

Ganz/Lentes 2011
David Ganz und Thomas Lentes (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, (KultBild, Bd. 4), Berlin 2011.

Ganz/Neuner 2013
David Ganz und Stefan Neuner (Hrsg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, (eikones), München/Paderborn 2013.

Gaston 2005
Robert W. Gaston, „Affective Devotion and the Early Dominicans. The Case of Fra Angelico“, in: Francis W. Kent und Charles Zika (Hrsg.), *Rituals, Images, and Words. Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*, (Late Medieval and Early Modern Studies, Bd. 3), Turnhout 2005, S. 87–117.

Georganteli 2012
Eurydice Georganteli, „Transposed Images. Currencies and Legitimacy in the Late Medieval Eastern Mediterranean“, in: Jonathan Harris et al. (Hrsg.), *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean World after 1150*, Oxford 2012, S. 141–180.

Gerbron 2015
Cyril Gerbron, „The Story of Fra Angelico: Reflections in Mirrors“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 57 (3), 2015, S. 292–319.

Gerbron 2016
Cyril Gerbron, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, Turnhout 2016.

Gilbert 1995
Creighton E. Gilbert, „Ghiberti on the Destruction of Art“, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 6, 1995, S. 135–144. DOI: 10.2307/4603694.

Gill 2014
Meredith J. Gill, *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, New York 2014.

Giorgi/Matracchi 2006
Luca Giorgi und Pietro Matracchi, „Le trasformazioni della chiesa di Sant'Egidio nell'Ospedale di Santa Maria Nuova come parte del percorso museale“, in: Alessandro Coppellotti et al. (Hrsg.), *Santa Maria Nuova e gli Uffizi. Vicende di un patrimonio nascosto*, Florenz 2006, S. 39–44.

Gioseffi 1994 [1957]
Decio Gioseffi, „Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e Appunti“ [1957], in: Roberto Giordani (Hrsg.), *Scritti di Decio Gioseffi sulla prospettiva*, Udine 1994, S. 15–163.

Gloy 2008
Karen Gloy, *Philosophiegeschichte der Zeit*, Paderborn/München 2008.

Goethe 1810
Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, 2 Bde., Tübingen 1810.

Goldie 2019
Matthew Boyd Goldie, *Scribes of Space: Place in Middle English Literature and Late Medieval Science*, Cornell 2019.

Goldthwaite 2005
Richard A. Goldthwaite, „An Entrepreneurial Silk Weaver in Renaissance Florence“, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 10, 2005, S. 69–126.

Gombrich 1937
Ernst H. Gombrich, Rezension zu: József Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache, Wien 1932, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 6, 1937, S. 65–76.

Gombrich 1960
Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960.

Gombrich 1964
Ernst H. Gombrich, „Light, Form and Texture in XVth Century Painting", in: *Journal of the Royal Society of Arts*, 112 (5099), 1964, S. 826–849.

Gombrich 1976
Ernst H. Gombrich, „The Heritage of Apelles", in: Ders. (Hrsg.), *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976, S. 3–18.

González Mozo 2019
Ana González Mozo, „Strategies for Depicting Sacred Stories", in: Carl B. Strehlke und dies., *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado Madrid, London 2019, S. 57–75.

Gordon 1998
Dillian Gordon, „Zanobi Strozzi's ‚Annunciation' in the National Gallery", in: *The Burlington Magazine*, 140 (1145), 1998, S. 517–524.

Gordon 2002
Dillian Gordon et al., „Fra Angelico's Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole", in: *National Gallery Technical Bulletin*, 23, 2002, S. 4–44.

Gottlob 2002
Susanna Gottlob, *Stimme und Blick. Zwischen Aufschub des Todes und Zeichen der Hingabe: Hölderlin – Carpaccio – Heiner Müller – Fra Angelico*, Bielefeld 2002.

Grant 1996
Edward Grant, *Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos. 1200–1687*, Cambridge 1996.

Grave 2010
Johannes Grave, „Brunelleschi's Perspective Panels. Rupture and Continuity in the History of the Image", in: Alexander Lee et al. (Hrsg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300–c. 1550*, Leiden et al. 2010, S. 161–180.

Grave 2014
Johannes Grave, „Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes", in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 1), Hannover 2014, S. 51–71.

Grave 2015
Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, (eikones), Paderborn 2015.

Grave 2016
Johannes Grave, „Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität", in: Michael Gamper et al. (Hrsg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, (Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 2), Hannover 2016, S. 139–162.

Grierson 1981
Philip Grierson, „The Weight of the Gold Florin in the Fifteenth Century", in: *Quaderni Ticinesi numismatica e antichità classiche*, 10, 1981, S. 421–431.

Grierson 2006
Philip Grierson, „Il fiorino d'oro: la grande novità dell'occidente medievale", in: *Rivista Italiana di Numismatica*, CVII, 2006, S. 415–419.

Grootenboer 2007
Hanneke Grootenboer, „Reading the Annuciation", in: *Art History*, 30 (3), 2007, S. 349–363.

Grosseteste De natura locorum
Robert Grosseteste, *De natura locorum*, nach Impress. Venetiis 1514 und Cod. Oxford Bodl. Laud. Misc. 644 und Cod. Ven. San Marco VI, 163, hrsg. von Ludwig Baur, Münster i. W. 1912.

Guidotti 1984
Alessandro Guidotti, „Battiloro e dipintori a Firenze fra Tre e Quattrocento. Bastiano di Giovanni e la sua clientela (dal Catasto del 1427)“, in: Cristina de Benedictis (Hrsg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 239–249.

Guidotti 1986
Alessandro Guidotti, „Pubblico e privato, committenza e clientela. Botteghe e produzione artistica a Firenze tra XV e XVI secolo“, in: *Ricerche storiche*, 16, 1986, S. 535–550.

Guldan 1966
Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966.

Guldan 1968
Ernst Guldan, „‚Et verbum caro factum est‘. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild“, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 1968, S. 145–169.

Haas 2015
Bruno Haas, *Die ikonischen Situationen*, Paderborn 2015.

Hahn 2000
Cynthia J. Hahn, „Visio Dei: Changes in Medieval Visuality“, in: Robert S. Nelson (Hrsg.), *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, (Cambridge studies in new art history and criticism), Cambridge 2000, S. 169–196.

Hahn 2020
Cynthia J. Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture, and Society*, (The Franklin D. Murphy Lecture Series), Oakland CA 2020.

Hahn/Shalem 2020
Cynthia J. Hahn und Avinoam Shalem (Hrsg.), *Seeking Transparency. Rock Crystals Across the Medieval Mediterranean*, Berlin 2020.

Hall 1974
Marcia B. Hall, „The *Ponte* in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, S. 157–173.

Hamburger/Bouché 2006
Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006.

Harries 2006
Karsten Harries, „On the Power and Poverty of Perspective. Cusanus and Alberti“, in: Peter J. Casarella (Hrsg.), *Cusanus. The Legacy of Learned Ignorance*, Washington D. C. 2006, S. 105–126.

Haupt 1941
Gottfried Haupt, *Die Farbesymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte*, Diss. Dresden 1941.

Haver 1998
Charlotte E. Haver, „Landschaft und Raum im Quattrocento. Überlegungen zu Raumwahrnehmung und Epochenwandel“, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 739–762.

Hecht 2003
Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

Hecht 2019
Christian Hecht, „Das Licht der sakralen Himmelsikonographie“, in: Jörg J. Berns und Thomas Rahn (Hrsg.), *Projektierte Himmel*, (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 154), Wiesbaden 2019, S. 317–331.

Hedwig 2007
Klaus Hedwig, „Über einige wissenschaftstheoretische Probleme der ‚Lichtmetaphysik‘“, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 54 (3), 2007, S. 368–385.

Heibach/Rohde 2015
Christiane Heibach und Carsten Rohde, „Material turn?“, in: Christiane Heibach et al. (Hrsg.), *Ästhetik der Materialität*, (HfG Forschung, Bd. 6), Paderborn 2015, S. 9–30.

Heidmann Shelton 1987
Lois Heidmann Shelton, *Gold in Altarpieces of the Early Italian Renaissance. A Theological and Art Historical Analysis of Its Meaning and of the Reasons for Its Disappearance*, Diss. Yale University 1987.

Heinzmann 1986
Richard Heinzmann, „Anima unica forma corporis. Thomas von Aquin als Überwinder des platonisch-neuplatonischen Dualismus", in: *Philosophisches Jahrbuch*, 93, 1986, S. 236–259.

Hellgardt et al. 2019
Ernst Hellgardt et al. (Hrsg.), *Mechthild von Magdeburg: „Lux divinitatis" – „Das liecht der gotheit": Der lateinisch-frühneuhochdeutsche Überlieferungszweig des „Fließenden Lichts der Gottheit"*, synoptische Ausgabe, Berlin/Boston 2019.

Henderson 2001
John Henderson, „Healing the Body and Saving the Soul. Hospitals in Renaissance Florence", in: *Renaissance Studies*, 15 (2), 2001, S. 188–216.

Henderson 2006a
John Henderson, „Santa Maria Nuova nel quadro europeo del Rinascimento. Bellezza e terapia", in: Enrico Ghidetti und Esther Diana (Hrsg.), *La bellezza come terapia. Arte e assistenza nell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Atti del convegno internazionale*, Florenz 2006, S. 27–44.

Henderson 2006b
John Henderson, „The Art of Healing: Hospital Wards and the Sick in Renaissance Florence", in: Philine Helas und Gerhard Wolf (Hrsg.), *Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken*, Frankfurt/M. et al. 2006, S. 79–96.

Henderson 2006c
John Henderson, *The Renaissance Hospital. Healing the Body and Healing the Soul*, New Haven CT et al. 2006.

Henderson 2014
John Henderson, *Das Spital im Florenz der Renaissance. Heilung für den Leib und für die Seele*, aus dem Englischen übers. von Gerhard Aumüller, (Wissenschaftsgeschichte), Stuttgart 2014.

Hildebrand 1893
Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893.

Hills 1987
Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven CT/London 1987.

Hinterhuber 2001
Hartmann Hinterhuber, *Die Seele. Natur- und Kulturgeschichte von Psyche, Geist und Bewusstsein*, Wien 2001.

Hodne 2011
Lasse Hodne, „Reading and Viewing Words in Fra Angelico's Typological Paintings", in: Kristin Bliksrud Aavitsland und Turid Karlsen Seim (Hrsg.), *Inscriptions in Liurgical Spaces*, Rom 2011, S. 243–263.

Hoff 2014
Michael Hoff, *Andacht und Identität. Zur Darstellung Christi in der Malerei der Florentiner Frührenaissance*, Marburg 2014.

Hoffmann 1992
Volker Hoffmann, „Filippo Brunelleschi: Kuppelbau und Perspektive", in: Corrado Bozzoni et al. (Hrsg.), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Bd. 1, Rom 1992, S. 317–326.

Hoffmann 1996
Volker Hoffmann, „Masaccios Trinitätsfresko. Die Perspektivkonstruktion und ihr Entwurfsverfahren", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Insitutes in Florenz*, 40 (1), 1996, S. 42–77.

Hofius 1972
Otfried Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch- religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19 f. und 10,19 f.*, Tübingen 1972.

Hollberg 2017
Cecilie Hollberg (Hrsg.), *Textiles and Wealth in 14th Century Florence. Wool, Silk, Painting*, Ausst.-Kat. Galleria dell'Accademia Florenz, Florenz 2017.

Holler 2015
Theresa Holler, „Tonkunst und Klangperspektiven. Überlegungen zu Musikinstrumenten und Strafwerkzeugen in der Cappella Strozzi di

Mantova“, in: Gerhard Wolf und Kathrin Müller (Hrsg.), *Bild – Ding – Kunst*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli, Bd. 13), Berlin/München 2015, S. 165–187.

Holler 2020
Theresa Holler, *Jenseitsbilder. Dantes Commedia und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli, Bd. 29), Berlin 2020.

Holst-Jürgensen 1988
Maren Holst-Jürgensen, „Technik und Philosophie in Brunelleschis perspektivisch konstruierten Bildern“, in: *Architectura*, 18, 1988, S. 49–58.

Homann 1985
Wolfgang Homann, *Gold. Vorkommen und Gewinnung in Europa*, Führer zur Sonderausstellung „Gold. Vorkommen und Gewinnung in Europa“ des Naturkundemuseums der Stadt Dortmund, Dortmund 1985.

Hood 1993
William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven CT et al. 1993.

Hood 2006
William Hood, „Exhibition Review of ‚Fra Angelico‘, The Metropolitan Museum of Art, New York“, in: *The Burlington Magazine*, 148 (1235), 2006, S. 146–149.

Hood 2018
William Hood, „Fra Angelico’s Tears. Empathy and the Rhetoric of Painting“, in: Nathaniel Silver (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 97–117.

Hörsch 2000
Markus Hörsch, „Pirckheimer und Scheurl als Stifter. Über das niederländische Credo-Triptychon in Nürnberg-Fischbach und andere Simultanbilder des 15. und 16. Jahrhunderts“, in: Markus Hörsch und Elisabeth Oy-Marra (Hrsg.), *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, S. 37–68.

Hubmann/Huss 2013
Philipp Hubmann und Till Julian Huss (Hrsg.), *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013.

Husemann 1999
Simone Husemann, *Pretiosen persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln (Agnus Dei) unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter*, Weimar 1999.

Husserl 1966 [1904]
Edmund Husserl, „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)“, in: Rudolf Boehm (Hrsg.), *Edmund Husserl – Gesammelte Werke*, (Husserliana, Bd. 10), Den Haag 1966.

Husslein-Arco/Zaunschirm 2012
Agnes Husslein-Arco und Thomas Zaunschirm (Hrsg.), *Gold. Gold in der Kunst von der Antike bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2012.

Isidor Etymologiarum
Isidor Hispalensis Episcopus, *Etymologiarum Sive Originum Libri XX. Tomus I. Libros I–X Continens*, hrsg. von Wallace M. Lindsay, Oxford 1911, ND (Clarendon Press), Oxford 1989.

Isidor/Möller 2008
Isidor von Sevilla, *Die Enzyklopädie*, aus dem Lateinischen übers. und mit Anm. versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

Jacobus Voragine Legenda aurea
Jacobus de Voragine, *Legenda aurea – Goldene Legende. Legendae Sanctorum – Legenden der Heiligen*, 2 Bde., hrsg., ed., übers. aus dem Lateinischen, eingel. und komm. von Bruno W. Häuptli, Lateinisch–Deutsch, Freiburg im Breisgau 2014.

Jacquemard 2000
Catherine Jacquemard, „Recherches sur la composition et la transmission de la ‚Geometria incerti auctoris‘“, in: Louis Callebat und Olivier Desbordes (Hrsg.), *Science Antique – Science Médiévale*, Hildesheim 2000, S. 81–120.

Jacobi 2017
Lauren Jacobi, „Reconsidering the World-system. The Agency and Material Geography of Gold“, in: Daniel Savoy (Hrsg.), *The Globalization of Renaissance Art. A Critical Review*, Leiden/Boston 2017, S. 131–157.

Jacobs 2019
Hanna Christine Jacobs, *Raumerzählung. Narration und räumliche Disposition hagiographischer Bilderzyklen des Tre- und Quattrocento*, Berlin/München 2019.

Jacobsen 2001
Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, Folge 4, 1), München/Berlin 2001.

Jacobus 1999
Laura Jacobus, „Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua“, in: *The Art Bulletin*, 81 (1), 1999, S. 93–107.

Jaff 2003
Marco Jaff, „From the Vault of the Heavens. A Hypothesis Regarding Filippo Brunelleschi's Invention of Linear Perspective and the Costruzione Legittima“, in: *Nexus Network Journal*, 5, 2003, S. 49–63.

James 2017
Liz James, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge et al. 2017.

Janes 1998
Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge et al. 1998.

Jaynes 2018
Jeffrey Jaynes, *Christianity beyond Christendom. The Global Christian Experience on Medieval „Mappaemundi“ and Early Modern World Maps*, (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 149), Wiesbaden 2018.

Johannes von Damaskus/Louth 2003
Andrew Louth (Hrsg.), *Johannes von Damaskus: Three treatises on the divine images*, New York 2003.

Jullien/Pauly 2016
Eva Jullien und Michel Pauly (Hrsg.), *Craftsmen and Guilds in the Medieval and Early Modern periods*, Stuttgart 2016.

Jung 2017
Jacqueline E. Jung, „Moving Pictures on the Gothic choir screen“, in: Spike Bucklow et al. (Hrsg.), *The Art and Science of the Church Screen in Medieval Europe. Making, Meaning, Preserving*, Woodbridge 2017, S. 176–194.

Kacunko 2010
Slavko Kacunko, *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010.

Kahnweiler 1920
Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920.

Kanter/Palladino 2005
Laurence Kanter und Pia Palladino (Hrsg.), *Fra Angelico*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 2005.

Karnes 2011
Michelle Karnes, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago/ London 2011.

Kebeck 2016
Günther Kebeck, *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach der Eindeutigkeit*, Regensburg 2006.

Kemp 1978
Martin Kemp, „Science, Non-Science and Nonsense: The interpretation of Brunelleschi's perspective“, in: *Art History*, 1978, S. 134–161.

Kemp 1990
Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven CT et al. 1990.

Kemp 1996
Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

Kempf/Pez 1967 [1735]
Bernhard Pez (Hrsg.), *Bibliotheca Ascetica. Antiquo–Nova*, Bde. IX–XII, Regensburg 1726–1740, ND (Gregg Press), Westmead UK 1967.

Kent/Simons 1987
Francis W. Kent und Patricia Simons (Hrsg.), *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, Canberra et al. 1987.

Kessler 2000
Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's invisibility in Medieval art*, Philadelphia 2000.

Kim 2016
David Young Kim, „Lotto's Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting", in: *The Art Bulletin,* 98 (2), 2016, S. 181–212.

Kim 2019
David Young Kim, „Points on a Field. Gentile da Fabriano and Gold Ground", in: *Journal of Early Modern History*, 23 (2–3), 2019, S. 191–226. DOI: 10.1163/15700658-12342636.

Kim 2022
David Young Kim, *Groundwork: A History of the Renaissance Picture*, Princeton NJ 2022.

Kirby 2000
Jo Kirby, „The Price of Quality. Factors Influencing the Cost of Pigments during the Renaissance", in: Gabriele Neher und Rupert Shepherd (Hrsg.), *Revaluing Renaissance Art*, (Routledge Revivals), Aldershot et al. 2000, S. 19–42.

Klein 1961
Robert Klein, „Pomponius Gauricus on Perspective", in: *The Art Bulletin*, 43/3, 1961, S. 211–230.

Klein 1963
Robert Klein, „Études sur la perspective à la Renaissance, 1956–1963", in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 25 (3), 1963, S. 577–587.

Klein/Chastel 1970
Robert Klein und André Chastel, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la renaissance et l'art moderne. Articles et essais réunis et preésetés par André Chastel*, Paris 1970.

Klemm 2013
Tanja Klemm, *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2013.

Klesse 1967
Brigitte Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, (Schriften der Abegg-Stiftung, Bd. 1), Bern 1967.

Klesse 1973
Brigitte Klesse, *Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum*, Köln 1973.

Klingele 2010
Florian Klingele, „Fluchtpunkt und Theophanie: Zentralperspektive als Visualisierung des Göttlichen in der Malerei der italienischen Renaissance", in: Arne Moritz (Hrsg.), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010, S. 145–166.

Kluckert 1974
Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Diss. Tübingen 1974.

Kobe 2015
Rainer Kobe, „‚Und das Wort ward Fleisch…': die ‚Verkündigung mit Inkarnation' in der spätmittelalterlichen Bauplastik von St. Georg auf Niederwerth bei Koblenz", in: *Kurtrierisches Jahrbuch*, 55, 2015, S. 143–159.

Koch 1960
Josef Koch, „Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters", in: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, 13, 1960, S. 653–670.

Kock/Sode 2002
Jan Kock und Torben Sode, „Medieval Glass Mirrors in Southern Scandinavia and Their Technique, As Still Practiced in India", in: *Journal of Glass Studies*, 44, 2002, S. 79–94.

Köhler et al. 2004
Sigrid G. Köhler et al. (Hrsg.), *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 6), Königstein 2004.

Kömstedt 1929
Rudolf Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei: die künstlerischen Probleme der Monumental- und Buch-Malerei in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Epoche*, Augsburg 1929.

Kool 2006
Robert Kool, „A Thirteenth Century Hoard of Gold Florins from the Medieval Harbour of Acre“, in: *Numismatic Chronicle*, 166, 2006, S. 301–320.

Koschorke 1990
Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M. 1990.

Koschorke 2002
Albrecht Koschorke, „Insemination. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, in: Christian Begemann et al. (Hrsg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 89–110.

Kožina 2011
Elena F. Kožina, „‚Lauteres Gold wie durchsichtiges Glas‘ (Offb 21, 21): Einige Überlegungen zum Lichtbegriff in der Zeit der grossen Kathedralen“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 65, 2011, S. 28–34.

Kranz 2016
Horst Kranz, „Johannes Fontana als Verfasser der Speculi almukefi compositio und sein Exkurs über den Stahl (ca. 1430)“, in: *Sudhoffs Archiv*, 100 (2), 2016, S. 150–165.

Krass 2012
Urte Krass, *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, Bd. 16), Berlin/München 2012.

Krautheimer 1947
Richard Krautheimer, „Ghiberti and Master Gusmin“, in: *The Art Bulletin*, 29 (1), 1947, S. 25–35.

Krautheimer/Krautheimer-Hess 1956
Richard Krautheimer und Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton NJ 1956.

Krieger/Mader 2010
Verena Krieger und Rachel Mader (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln 2010.

Krueger 1990
Ingeborg Krueger, „Glasspiegel im Mittelalter: Fakten, Funde und Fragen“, in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 190, 1990, S. 233–313.

Krueger 1995
Ingeborg Krueger, „Glasspiegel im Mittelalter II: Neue Funde und neue Fragen“, in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 195, 1995, S. 209–248.

Kubersky-Piredda 2005
Susanne Kubersky-Piredda, *Kunstwerke–Kunstwerte. Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*, Norderstedt 2005.

Kubersky-Piredda 2010
Susanne Kubersky-Piredda, „The Market for Painters’ Materials in Renaissance Florence“, in: Jo Kirby et al. (Hrsg.), *Trade in Artists’ Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, London 2010, S. 223–244.

Kubersky-Piredda 2017
Susanne Kubersky-Piredda, „Courtly Patronage and Urban Clientele. Alessandro Allori and the Florentine Art Market after the Founding of the Grand Duchy“, in: Andreas Tacke et al. (Hrsg.), *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, Petersberg 2017, S. 136–160.

Kuhn 1990
Jehane R. Kuhn, „Measured Appearances. Documentation and Design in Early Perspective Drawing“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, S. 114–132.

Kühn et al. 2002
Hermann Kühn et al., *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1 [Reprinted], Stuttgart 2002.

Kumler 2019
Aden Kumler, „Materials, Materia, ‚Materiality'“, in: Conrad Rudolph (Hrsg.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, 2. Aufl., (Wiley Blackwell Companion to Art History), Chichester et al. 2019, S. 95–117. DOI: 10.1002/9781119077756.ch4.

Kumler/Lakey 2012
Aden Kumler und Christopher R. Lakey, „Res et Significatio. The Material Sense of Things in the Middle Ages“, in: *Gesta*, 51 (1), 2012, S. 1–17.

Kurbjuhn 2014
Charlotte Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81 (315)), Berlin/Boston 2014.

Lakebrink 1984
Bernhard Lakebrink, *Perfectio omnium perfectionum. Studien zur Seinskonzeption bei Thomas von Aquin und Hegel*, hrsg. und für den Druck besorgt von C. Günzler et al., (Studi Tomistici, Bd. 24), Città del Vaticano 1984.

Lakey 2015
Christopher R. Lakey, „The Materiality of Light in Medieval Italian Painting“, in: Anne E. Lester und Katherine C. Little (Hrsg.), *Medieval Materiality*, Boulder CO 2015, S. 119–136.

Lakey 2016
Christopher R. Lakey, „Contingencies of display. Benjamin, photography, and imagining the medieval past“, in: *Postmedieval. A journal of medieval cultural studies*, 7 (1), 2016, S. 81–95. DOI: 10.1057/pmed.2015.53.

Lamar Crosby 1955
Henry Lamar Crosby, *Thomas of Bradwardine: his Tractatus de proportionibus; its Significance for the development of mathematical physics*, Diss. University of Wisconsin, Madison 1955.

Lammer 2018
Andreas Lammer, *The elements of Avicenna's physics. Greek sources and Arabic innovations*, (Scientia Graeco-Arabica), Berlin/Boston 2018.

Lang/McDannell 1988
Bernhard Lang und Colleen McDannell, *Heaven. A History*, New Haven CT 1988.

Lange 1901
Konrad Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2 Bde., Berlin 1901.

Largier 1989
Niklaus Largier, *Zeit, Zeitlichkeit, Ewigkeit. Ein Aufriss des Zeitproblems bei Dietrich von Freiberg und Meister Eckhart*, (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, Bd. 8), Bern et al. 1989.

Largier 1999
Niklaus Largier, „Spiegelungen. Fragmente einer Geschichte der Spekulation“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 9 (3), 1999, S. 616–636.

Largier 2022
Niklaus Largier, *Figures of Possibility. Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses*, Stanford 2022.

Larson 1957
Orville K. Larson, „Bishop Abraham of Souzdal's Description of Sacre Rappresentazioni“, in: *Educational Theatre Journal*, 9 (3), 1957, S. 208–213. DOI: 10.2307/3203531.

Lee et al. 2010
Alexander Lee et al. (Hrsg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300–c. 1550*, Leiden et al. 2010.

Lehmann 2012
Ann-Sophie Lehmann, „Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-) Bilder“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57 (1), 2012, S. 69–88.

Lehmann 2014
Ann-Sophie Lehmann, „The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials“, in: Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2014, S. 21–41.

Lehmann et al. 2013
Ann-Sophie Lehmann et al. (Hrsg.), *Meaning in Materials. 1400–1800* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek), Leiden/Boston 2013.

Lehrberger 1995
Gerhard Lehrberger, „The Gold Deposits of Europe. An Overview of the Possible Metal Sources for Prehistoric Gold Objects“, in: Giulio Morteani und Jeremy P. Northover (Hrsg.), *Prehistoric Gold in Europe. Mines, Metallurgy and Manufacture*, Dordrecht 1995, S. 115–144.

Leitner 1987
Beate Leitner, *Der Goldgrund: Ein Bildelement in der spätmittelalterlichen, west-abendländischen Tafel- und Buchmalerei*, Diplomarbeit Universität Wien 1987.

Lentes 2006
Thomas Lentes, „‚As far as the eye can see…'. Rituals of Gazing in the Late Middle Ages“, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006, S. 360–373.

Leonardo/Ludwig 1882
Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, hrsg., erläutert und aus dem Italienischen übers. von Heinrich Ludwig, Bd. 1: Text und Übersetzung des I.–IV. Theiles, Wien 1882.

Lessing 1990 [1766]
Wilfried Barner (Hrsg.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe*, Bd. 5, 2: 1766–1769 (Laokoon; Briefe antiquarischen Inhalts), Frankfurt/M. 1990.

Lettere Apostoliche 1984
Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Beato Angelico. Miscellanea di studi. A cura della Postulazione Generale dei Domenicani*, Rom 1984.

Lewy 2021
Mordechay Lewy, „Did Burning Mirrors Cause Body Marks on St. Francis of Assisi? A Material View on Medieval Stigmata“, in: *Mediaevistik*, 34, 2021, S. 99–127.

Liber de causis
[Anonymus], *Liber de causis. Das Buch von den Ursachen*, hrsg. von Rolf Schönberger und übers. von Andreas Schönfeld, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2004.

Liebelt 2010
Michael Liebelt, „Gold“, in: Monika Wagner et al. (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, 2. Aufl., München 2010, S. 120–126.

Liebrich 1997
Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln et al. 1997.

Lightbown 1999
Ronald W. Lightbown, „Heaven depicted in 15th century Italian Painting and Sculpture“, in: Ornella Francisci Osti (Hrsg.), *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, Florenz 1999, S. 81–95.

Lindberg 1975
David C. Lindberg, *A Catalogue of Medieval and Renaissance Optical Manuscripts*, (Subsidia mediaevalia, Bd. 4), Toronto 1975.

Lindberg 1976
David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, (University of Chicago History of Science and Medicine), Chicago/London 1976.

Lipinsky 1954
Angelo Lipinsky, „‚Et verbum caro factum est'. Contributi all'iconografia dell'Annunciazione“, in: *Arte cristiana*, 42, 1954, S. 253–264.

Lipinsky 1975
Angelo Lipinsky, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo, 3000 a. C.–1500 d. C.,* Florenz 1975.

Lisska 2016
Anthony J. Lisska, *Aquinas's Theory of Perception. An Analytic Reconstruction*, Oxford 2016.

Litt 1963
Thomas Litt, *Les corps célestes dans l'univers de saint Thomas d'Aquin*, (Philosophes médiévaux, Bd. 7), Leuven 1963.

Lloyd 2007
Geoffrey Lloyd, „Pneuma between Body and Soul“, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13, 2007, S. 135–146.

Lobbenmeier 1995
Annette Lobbenmeier, *Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento*, (Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 21), Essen 1995.

Lobbenmeier 1998
Annette Lobbenmeier, Rezension zu: Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, in: *Journal für Kunstgeschichte*, 2 (4), 1998, S. 376–380.

Lock 2011
Charles Lock, „What is Reverse Perspective and who is Oskar Wulff?“, in: *Sobornost/Eastern Christian Review*, 33 (1), 2011, S. 60–89.

Löhr 2008
Wolf-Dietrich Löhr, „Glieder in der Kunst der Malerei. Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie“, in: Ders. und Stefan Weppelmann (Hrsg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, München 2008, S. 13–44.

Lohrmann 2016a
Dietrich Lohrmann, „Johannes Fontanas Traktat über Brennspiegel und der Codex Paris BnF ms. Latin 9335“, in: *Sudhoffs Archiv*, 100 (2), 2016, S. 166–187.

Lohrmann 2016b
Dietrich Lohrmann, „Europas Hoffnung auf den Brennspiegel im 13. Jahrhundert“, in: *Historische Zeitschrift*, 304, 2017, S. 601–630.

Lohrmann 2021
Dietrich Lohrmann, „Brennspiegel: Von Alhazen bis Leonardo da Vinci“, in: *Micrologus*, 29 (4), 2021, S. 35–80.

Lopez 1956
Robert Sabatino Lopez, „Back to Gold, 1252“, in: *The Economic History Review*, 9 (2), 1956, S. 219–240. DOI: 10.1111/j.1468-0289.1956.tb00658.x.

L'Orange/Nordhagen 1960
Hans Peter L'Orange und Per Jonas Nordhagen, *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter*, München 1960.

Lowe 1998
Kate Lowe, „Nuns and Choice: Artistic Decision-Making in Medicean Florence“, in: Eckart Marchant und Alison Wright (Hrsg.), *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530*, Aldershot et al. 1998, S. 129–154.

Maas 2015
Renate Maas, *Diaphan und gedichtet: Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*, Kassel 2015.

MacLennan et al. 2019
Douglas MacLennan et al., „Visualizing and measuring gold leaf in fourteenth- and fifteenth-century Italian gold ground paintings using scanning macro X-ray fluorescence spectroscopy: a new tool for advancing art historical research“, in: *Heritage Science*, 7, 2019, Art. 25.

Mallett/Mann 1996
Michael Mallett und Nicholas Mann (Hrsg.), *Lorenzo the Magnificent. Culture and* Politics (Warburg Institute Colloquia, Bd. 3), London 1996.

Manetti et al. 1970
Antonio di Tuccio Manetti et al., *The Life of Brunelleschi. Introduction, Notes and Critical Text by Howard Saalman, English Translation by Catherine Enggass*, hrsg. von Howard Saalman, University Park PA 1970.

Marchand/Wright 1998
Eckart Marchand und Alison Wright (Hrsg.), *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530*, Aldershot et al. 1998.

Marcussen 2009
Marianne Marcussen, „Prospettiva, Andàte e Ritorno. Geometry and Illusion in Pictorial Space, from Brunelleschi to Roman Painting in Antiquity, and Back to the Renaissance“, in: Roy T.

Eriksen und Magne Malmanger (Hrsg.), *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, Pisa et al. 2009, S. 25–59.

Marin 1988
Louis Marin, „Mimésis et description", in: *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4 (1), 1988, S. 25–36.

Marin 1989
Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Florenz 1989.

Marin 2004 [1989]
Louis Marin, „Über Toskanische Verkündigungen", in: Ders., *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, übers. aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin 2004, S. 167–223.

Mariña 1993
Jacqueline Mariña, „The Role of Limits in Aristotle's Concept of Place", in: *The Southern Journal of Philosophy*, 31 (2), 1993, S. 205–216.

Marino 1984
Eugenio Marino, *Beato Angelico. Umanesimo e teologia*, Rom 1984.

Masheck 1989
Joseph Masheck, „Alberti's ‚window': Art-historiographic note on an antimodernist misprision", in: *Notes in the History of Art*, 8/9 (4), 1989, S. 13–17.

McEvoy 1995
James McEvoy (Hrsg.), *Robert Grosseteste. New perspectives on his thought and scholarship*, (Instrumenta patristica, Bd. 27), Steenbrugis et al. 1995.

McGrath 2018
Anthony McGrath, „Light, the Dominicans and the cult of St. Thomas Aquinas", in: Chloë N. Duckworth und Anne E. Sassin (Hrsg.), *Colour and light in ancient and medieval art*, New York/London 2018, S. 145–158.

McManus et al. 2010
Ian Christopher McManus et al., „Science in the Making: Right Hand, Left Hand. II: The duck-rabbit figure", in: *Laterality*, 15, 2010, S. 166–185.

Meier 1977
Christel Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 34, 1), München 1977.

Meier/Suntrup 2012
Christel Meier und Rudolf Suntrup, *Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter*, 1. Teil: Historische und systematische Grundzüge der Farbendeutung, 2. Teil: Lexikon der allegorischen Farbendeutung, (Pictura et Poesis, Bd. 30), Köln 2012.

Meiss 1936
Millard Meiss, „The Madonna of Humility", in: *The Art Bulletin*, 18 (4), 1936, S. 435–465.

Meiss 1945
Millard Meiss, „Light as Form and Symbol in Some Fifteenth Century Paintings", in: *The Art Bulletin*, 27 (3), 1945, S. 175–181.

Meiss 1963
Millard Meiss, „Masaccio and the Early Renaissance: The Circular Plan", in: Ders. (Hrsg.), *Renaissance and Mannerism*, Princeton NJ 1963, S. 123–144.

Melion/Wandel 2015
Walter S. Melion und Lee Palmer Wandel (Hrsg.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, Bd. 39), Leiden/Boston 2015.

Merzenich 2001
Christoph Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlin 2001.

Metz 1998
Wilhelm Metz, „Raum und Zeit bei Thomas von Aquin", in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 304–313.

Middeldorf 1935
Ulrich Middeldorf, „Zur Goldschmiedekunst der toskanischen Frührenaissance“, in: *Pantheon*, 16, 1935, S. 279–282.

Miller 1985
Julia I. Miller, „Symbolic Light in Giotto and the Early Quattrocento in Florence“, in: *Source: Notes in the History of Art*, 5 (1), 1985, S. 7–13.

Mitchell 1981
W. J. T. Mitchell (Hrsg.), *On Narrative*, [Beiträge zuerst veröffentlicht in: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1 (Autumn 1980), und Vol. 7, No. 4 (Summer 1981), Chicago/London 1981.

Miteva 2018
Evelina Miteva, „‚Iam ergo patet veritas eius quod dixit Aristoteles, et causa deceptionis Galieni‘. Philosophers vs. Medics in Albertus Magnus’ Account on Conception“, in: Andreas Speer und Maxime Mauriège (Hrsg.), *Irrtum – Error – Erreur*, Berlin/Boston 2018, S. 107–122.

Mitrović 2004
Branko Mitrović, „Leon Battista Alberti and the Homogeneity of Space“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 63 (4), 2004, S. 424–439.

Moioli/Seccaroni 2006
Pietro Moioli und Claudio Seccaroni, „Analisi XRF su tre opere di Gentile da Fabriano“, in: Marco Ciatti et al. (Hrsg.), *Il Gentile risolto. Il Polittico dell’ intercessione di Gentile da Fabriano. Studi e restauro*, Florenz 2006, S. 199–211.

Monnas 2008
Lisa Monnas, *Merchants, Princes, and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1500*, New Haven CT/London 2008.

Morison 2002
Benjamin Morison, *On location. Aristotle’s Concept of Place*, (Oxford Aristotle Studies), Oxford 2002.

Möseneder 1981
Karl Möseneder, „Lapides vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 34, 1981, S. 39–69.

Moser 1930/1931
Ludwig Moser, Rezension zu: Rudolf Kömstedt, Vormittelalterliche Malerei, in: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 3, 1930/1931, S. 58–64.

Muller 1978
Norman Muller, „Three Methods of Modelling the Virgin’s Mantle in Early Italian Painting“, in: *Journal of the American Institute of Conservation*, 17 (2), 1978, S. 10–18.

Muller 2012
Norman Muller, „In a New Light. The Origins of Reflective Halo Tooling in Siena“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 75 (2), 2012, S. 153–178.

Müller 2008
Kathrin Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, (Historische Semantik, Bd. 11), Göttingen 2008.

Mundhenk 1980
Johannes Mundhenk, *Die Seele im System des Thomas von Aquin. Ein Beitrag zur Klärung und Beurteilung der Grundbegriffe der thomistischen Psychologie*, Hamburg 1980.

Murdoch 1998
John E. Murdoch, „Infinite Times and Spaces in the Later Middle Ages“, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hrsg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 25), Berlin/New York 1998, S. 194–205.

Nagel 2003
Alexander Nagel, „Art as Gift. Liberal Art and Religious Reform in the Renaissance“, in: John J. Martin (Hrsg.), *The Renaissance. Italy and Abroad*, London 2003, S. 319–360.

Nagel/Wood 2010
Alexander Nagel und Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

Najork 2018
Daniel Najork, „The Middle English Translation of the Transitus Mariae Attributed to Joseph of Arimathea. An Edition of Oxford, All Souls College, MS 26“, in: *The Journal of English and Germanic Philology*, 117 (4), 2018, S. 478–504.

Nanay 2011
Bence Nanay, „Perceiving Pictures“, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 10 (4), 2011, S. 461–480.

Neumeyer 1955
Alfred Neumeyer, Rezension zu: Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, in: *The Art Bulletin*, 37 (4), 1955, S. 301–304.

Nikolaus von Kues De Docta Ignorantia
Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke in 4 Bänden*, Bd. 1: De docta ignorantia – Die belehrte Unwissenheit, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2002.

Nikolaus von Kues Idiota De Mente
Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Werke in 4 Bänden*, Bd. 2: De coniecturis – Mutmaßungen. Idiota de sapienta – Der Laie über die Weisheit. Idiota de mente – Der Laie über den Geist, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2002.

Nordhagen 1973/1974
Per Jonas Nordhagen, „Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'alto Medio Evo“, in: *Colloquio del Sodalizio*, 4, 1973/1974, S. 143–155.

North 1996
Michael North, *Economic History and the Arts*, (Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien, Bd. 5), Köln et al. 1996.

Nyberg 2001
Kurt Wolmar Nyberg, *Omvänt perspektiv i bildkonst och kontrovers. En kritisk begreppshistoria från det gångna seklet*, Uppsala 2001.

Nygren 2002
Barnaby Nygren, „Fra Angelico's San Marco Altarpiece and the Metaphors of Perspective“, in: *Source: Notes in the History of Art*, 22 (1), 2002, S. 25–32.

Oeing-Hanhoff et al. 1974
Ludger Oeing-Hanhoff et al., „Geist“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie Online*, Basel 1974, Abschnittsautor S. 1–5: Ludger Oeing-Hanhoff. Online Version. DOI: 10.24894/HWPh.5143.

Ohly 1958
Friedrich Ohly, „Vom geistigen Sinn des wortes im Mittelalter“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 89 (1958), S. 1–23.

Ohly 1972
Friedrich Ohly, „Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena“, in: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung“ der Universität Münster*, 6, 1972, S. 94–158.

Ohly 1977
Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung,* Darmstadt 1977.

Olin 1992
Margaret Olin, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, University Park PA 1992.

O'Malley 1998
Michelle O'Malley, „Late Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Painting Contracts and the Stipulated Use of the Painter's Hand“, in: Eckart Marchant und Alison Wright (Hrsg.), *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530*, Aldershot 1998, S. 155–178.

O'Malley 2005
Michelle O'Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven CT/London 2005.

Orlandi 1964
Stefano Orlandi, *Beato Angelico. Monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Florenz 1964.

van Os 1969
Henk van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei. 1300–1450*, Den Haag 1969.

van Os 1994
Henk van Os, *The Art of Devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300–1500*, Princeton NJ 1994.

van Os/van Kooij 2000
Henk van Os und Karel R. van Kooij: *De weg naar de hemel. Reliekverering in de middeleeuwen*, Ausst.-Kat. Nieuwe Kerk Amsterdam und

Museum Catharijneconvent Utrecht, Regensburg 2000.

Osterwold 1991
Tilman Osterwold (Hrsg.), *Das goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1991.

Ovid Metamorphosen
Niklas Holzberg (Hrsg.), *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, Lateinisch-Deutsch* (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2017.

Paatz 1952
Walter Paatz und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Bd. 4: M–P. [S. Maria Nuova – S. Pulinare], Frankfurt/M. 1952.

Pacciani 1980
Riccardo Pacciani, „Ipotesi di omologie fra impianto fruitivo e struttura spaziale di alcune opere del primo Rinascimento fiorentino", in: Marisa Dalai Emiliani (Hrsg.), *La prospettiva rinascimentale: Codificazioni e Trasgressioni*, Florenz 1980, S. 73–93.

Pächt 1984
Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München 1984.

Paflik 1987
Hannelore Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987.

Panofsky 1998 [1914–1915]
Erwin Panofsky, „Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis" (1914/1915), in: Karen Michels und Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 653–663.

Panofsky 1998 [1924–1925]
Erwin Panofksky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form'" (1924/1925)", in: Karen Michels und Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 664–757.

Panofsky 1998 [1925]
Erwin Panofsky, „Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive (1925)", in: Karen Michels und Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, Berlin 1998, S. 758–760.

Panofsky 1953
Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, (The Charles Eliot Norton Lectures), Cambridge MA 1953.

Parronchi 1958
Alessandro Parronchi, „Le due tavole prospettiche del Brunelleschi", in: *Paragone*, 9, 1958, S. 3–32.

Parronchi 1964
Alessandro Parronchi, *Studi su la „dolce" prospettiva*, Mailand 1964.

Passeri 2015
Irma Passeri, „Gold coins and gold leaf in early Italian paintings", in: Christy Anderson et al. (Hrsg.), *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, Manchester 2015, S. 97–118.

Pentcheva 2009
Bissera Pentcheva, Moving eyes. Surface and shadow in the Byzantine mixed-media relief icon", in: RES: Anthropology and Aesthetics, 55/56, 2009, S. 222–234.

Pentcheva 2010
Bissera Pentcheva, *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park PA 2010.

Pentcheva 2016
Bissera Pentcheva, "Glittering Eyes: Animation in the Byzantine Eikōn and the Western Imago", in: Codex Aquilarensis, 32, 2016, S. 209–236.

Perrig 1986
Alexander Perrig, „Masaccios ‚Trinità' und der Sinn der Zentralperspektive", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, 1986, S. 11–43. DOI: 10.2307/1348661.

Peselmann 2020
Veronica Peselmann, *Der Grund der Malerei. Materialität im Prozess bei Corot und Courbet*, Berlin 2020.

Platon Timaios
Platonis, *Opera*, Tomus 4: Tetralogiam VIII continens. Clitopho, Res Publica, Timaeus, Critias, hrsg. von Ioannes Burnet, Oxford 1902, ND (Clarendon Press), Oxford 1986.

Plinius Naturkunde
Roderich König (Hrsg.), *C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde, Lateinisch-Deutsch, Buch XXXIV, Metallurgie,* (Sammlung Tusculum), München/Zürich 1989.

Pochat 1996
Götz Pochat, *Bild – Zeit*, Bd. 1: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Eine Kunstgeschichte der vierten Dimension, Wien et al. 1996.

Polzer 1993
Joseph Polzer, „The ‚Triumph of Thomas' panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and date", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37 (1), 1993, S. 29–70.

Polzer 2000
Joseph Polzer, „Concerning the Origin of the Virgin of Humility Theme", in: *Racar*, 27, 2000, S. 1–31.

Polzer 2005
Joseph Polzer, „A Question of Method. Quantitative Aspects of Art Historical Analysis in the Classification of Early Trecento Italian Painting Based on Ornamental Practice", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49 (1), 2005, S. 33–100.

Pope-Hennessy 1974
John W. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, 2. Aufl., London 1974.

Prajda 2016
Katalin Prajda, „Goldsmiths, goldbeaters and other gold workers in early Renaissance Florence 1378–1433", in: Eva Jullien und Michel Pauly (Hrsg.), *Craftsmen and Guilds in the Medieval and Early Modern periods*, Stuttgart 2016, S 195–220.

Prajda 2017
Katalin Prajda, „Florentines' Trade in the Kingdom of Hungary in the Fourteenth and Fifteenth Centuries Trade Routes, Networks, and Commodities", in: *The Hungarian Historical Review*, 6, 2017, S. 40–62.

Prampolini 1939
Giacomo Prampolini, *L'Annunciazione nei Pittori Primitivi Italiani. Testo e Iconografia*, Mailand 1939.

Pramstrahler 2008
Marion Pramstrahler, *Die Ikonographie der Marienkrönung im 15. und frühen 16. Jahrhundert in Südtiroler Flügelaltären*, Diplomarbeit Universität Wien 2008.

Prochno 2012
Renate Prochno, *Die Stephansburse. Die Sprache der Steine. Edelsteinallegorese im frühen Mittelalter*, Regensburg 2012.

Prokopios 1977
Paulos Silentiarios und Prokopios, *Werke, Prokop*, Bd. 5: Bauten. Beschreibung der Hagia Sophia, hrsg. von Otto Veh. Mit einem archäologischen Kommentar von Wolfgang Pülhorn, Berlin 1977.

Pseudo-Dionysius Areopagita Himmlische Hierarchie
Josef Stiglmayr, *Des heiligen Dionysus Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien. Aus dem Griechischen übersetzt von Josef Stiglmayr*, (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 2), München 1911.

Pseudo-Dionysius Areopagita De Coelesti
Pseudo-Dionysius Areopagita, *De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De mystica theologia, Epistulae*, 2. überarbeitete Aufl., hrsg. von Günter Heil und Adolf M. Ritter, (Patristische Texte und Studien, Bd. 67), Berlin/Boston 2012.

Puttfarken 2000
Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800*, New Haven CT 2000.

Quené 2021
Saskia C. Quené, „Polimentvergolden", in: Markus Krajewski et al. (Hrsg.), *Enzyklopädie der Genauigkeit*, Konstanz 2021, S. 376–385.

Raff 2008 [1994]
Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, 2. Aufl., (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 37), Münster et al. 2008 [1994].

Ramakers 2015
Bartholomeus A. M. Ramakers, „Discerning Vision. Cognitive Strategies in Cornelis Everaert's ‚Mary Compared to the Light' (ca. 1511)", in: Walter S. Melion und Lee Palmer Wandel (Hrsg.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, Bd. 39), Leiden/Boston 2015, S. 264–312.

Ramírez-Weaver 2017
Eric Ramírez-Weaver, *A saving Science. Capturing the Heavens in Carolingian Manuscripts*, University Park PA 2017.

Rath 2019
Markus Rath, „Annunziation und Petrifikation in der Malerei des Quattrocento", in: Isabella Augart et al. (Hrsg.), *Steinformen: Materialität, Qualität, Imitation*, (Naturbilder, Bd. 8), Berlin 2019, S. 303–322.

Rath 2020
Markus Rath, „Substanzaktivität. Farbe als prima materia im Andachtsbild der Frühen Neuzeit", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 83 (3), S. 334–359.

Raynaud 1998
Dominique Raynaud, *L'Hypothèse d'Oxford: Essai sur les Origines de la Perspective*, Paris 1998.

Raynaud 2002
Clémence Raynaud, „Du cortège funèbre au portrait posthume. Fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Âge", in: Emmanuelle Héran (Hrsg.), *Le dernier portrait*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Paris 2002, S. 16–24.

Raynaud 2014
Dominique Raynaud, *Optics and the Rise of Perspective: A Study in Network Knowledge Diffusion*, Oxford 2014.

Raynaud 2016a
Dominique Raynaud, *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*, Cham 2016.

Raynaud 2016b
Dominique Raynaud, *Critical Edition of Ibn Al-Haytham's „On the Shape of the Eclipse": The First Experimental Study of the Camera Obscura*, Cham 2016.

Raynaud 2019
Dominique Raynaud, „A Hitherto Unknown Treatise on Shadows Referred to by Leonardo da Vinci", in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 259–277.

Renner 1996
Stefanie Renner, *Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425)*, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Bonn 1996.

Reudenbach 1994
Bruno Reudenbach, „Panofsky und Suger von St. Denis", in: Ders. (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3), Berlin 1994, S. 109–122.

Reudenbach 2002
Bruno Reudenbach, „‚Gold ist Schlamm'. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter", in: Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag*, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Berlin 2002, S. 1–12.

Reudenbach/Toussaint 2005
Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hrsg.), *Reliquiare im Mittelalter*, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 2005.

Richter 2008
Paul Richter, *Der Beginn des Menschenlebens bei Thomas von Aquin*, (Studien der Moraltheologie, Bd. 38), Wien 2008.

Ricœur 1988–1991
Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung (1988), Bd.. 2: Zeit und literarische Erzählung (1989), Bd. 3: Die erzählte Zeit (1991), (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt), München 1988–1991.

Riegl 1901a
Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901.

Riegl 1901b
Alois Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk I" (1901), in: Karl M. Swoboda (Hrsg.), *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929, S. 51–64.

Riegl 1901c
Alois Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk II" (1901), in: Karl M. Swoboda (Hrsg.), *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929, S. 65–70.

Rimmele 2011
Marius Rimmele, „Der verhängte Blick. Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und das Motiv des zweiten Vorhangs", in: David Ganz und Thomas Lentes (Hrsg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 164–181.

Roark 2011
Tony Roark, *Aristotle on Time. A Study of the Physics*, Cambridge et al. 2011.

Robb 1936
David M. Robb, „The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century", in: *The Art Bulletin*, 18 (4), 1936, S. 480–526.

Roccasecca 2019
Pietro Roccasecca, „Divided into Similar Parts. Representation of Distance and Magnitude in Leon Battista Alberti's De pictura", in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 361–390.

Rossi 1957
Filippo Rossi, *Capolavori di Oreficeria Italiana dall'XI al XVIII Secolo*, Mailand 1957.

Rotter 2022
Malena Rotter, *Unsichtbares sichtbar machen. Strategien zur Darstellung des überirdischen Raumes in der italienischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert*, Heidelberg 2022.

Rowley 2006a
Neville Rowley, „Daniel Arasse en perspective. Une apostille à L'Annonciation italienne", in: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 6, 2006, S. 15–30.

Rowley 2006b
Neville Rowley, „Le ambiguità dell'Angelico", in: *Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna*, 119–120, 2005, S. 156–164.

Rubin 1915
Edgar Rubin, *Synsoplevede figurer. Studier i psykologisk Analyse*, Diss. Kopenhagen 1915.

Rubin 1921
Edgar Rubin, *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, 1. Teil, Kopenhagen et al. 1921.

Rubin 2004
Patricia L. Rubin, „Hierarchies of Vision. Fra Angelico's Coronation of the Virgin from San Domenico, Fiesole", in: *Oxford Art Journal*, 27 (2), 2004, S. 139–153.

Ruda 1978
Jeffrey Ruda, „A 1434 Building Programme for San Lorenzo in Florence", in: *The Burlington Magazine*, 120 (903), Special Issue Devoted to the Italian Quattrocento, 1978, S. 358, 361.

Rudolph 2011
Pia Rudolph, „Goldenes Mittelalter: Zur Verwendung von Gold im Hoch- und Spätmittelalter aus kunsthistorischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung des Goldgrunds", in: Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, im Auftrag des Mediävistenverbandes, Bd. 1, Berlin 2011, S. 283–294.

Rupert Commentaria in Cantica Canticorum
Rupertus Tuitiensis, „In Cantica Canticorum, De Incarnatione Domini Commentariorum. Liber Quintus", in: Hermann Mylius Birckmann

und Hermannus Meresius (Hrsg.), *R. D. D. Ruperti Abbatis Monasterij S. Heriberti Tuitiensis Ordinis D. Benedicti, Viri longe doctissimi, summiq[ue] inter veteres theologi. Opera. Quotquot hactenus haberi potuerunt, auctiora quam antea. Cum duobus indicibus. Priore rerum et verborum posteriore locorum S. Scripturae*, Mainz 1631, S. 1085–1093.

Salvador-González/García 2014
José María Salvador-González und Candela Perpiñà García, „Exaltata super Choros Angelorum. Musical Elements in the Iconography of the Coronation of the Virgin in the Italian Trecento Painting", in: *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 39 (1–2), 2014, S. 61–86.

Sanpaolesi 1962
Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Mailand 1962.

Savonarola 1978 [1496]
Girolamo Savonarola, „Esposizione sopra l'orazione della Vergine", in: *Mariam Library Studies*, 10, Art. 7, 1978, S. 81–105.

Scafi 2006
Alessandro Scafi, *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, London 2006.

Scafi 2016
Alessandro Scafi (Hrsg.), *The cosmography of Paradise. The other world from Ancient Mesopotamia to Medieval Europe*, London 2016.

Schechner 2005
Sara J. Schechner, „Knowing and Doing: Mirrors and Their Imperfections in the Renaissance", in: *Early Science and Medicine*, 10 (2), 2005, S. 137–162.

Scheier 2011
Claus-Artur Scheier, „Albertis Narziß und der ‚Cartesianismus' von ‚De pictura'", in: Wolfgang C. Schneider et al. (Hrsg.), *„Videre et videri coincidunt". Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Münster 2011, S. 67–80.

Schellewald 2011
Barbara Schellewald, „Im Licht der Sichtbarkeit. Mosaik und Bildtheorie in Byzanz. Die Wirkung des Mosaiks und seine Domestizierung", in: *Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen. Historische Perspektiven, NCCR Mediality Newsletter*, 5, 2011, S. 10–19.

Schellewald 2012
Barbara Schellewald, „Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 42 (167), 2012, S. 16–37.

Schellewald 2016
Barbara Schellewald, „Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79 (4), 2016, S. 461–480.

Schellewald 2019
Barbara Schellewald, „Blau – Materialität und Licht", in: Ulrike Heinrichs und Katharina Pick (Hrsg.), *Neue Forschungen zur Wandmalerei des Mittelalters*, Regensburg 2019, S. 75–91.

Schielke 2020
Thomas Schielke, „Interpreting Art with Light. Museum Lighting between Objectivity and Hyperrealism", in: *Leukos. The Journal of the Illuminating Engineering Society*, 16 (1), 2020, S. 7–24.

Schillinger 2001
Klaus Schillinger, „Geschichte der Brennspiegel und Brennlinsen vom Altertum bis zum Ende des 17. Jahrhunderts", in: Peter Plaßmeyer und Sabine Siebel (Hrsg.), *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708): Experimente mit dem Sonnenfeuer*, Ausst.-Kat. Mathematisch-Physikalischer Salon der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2001, S. 16–24.

Schild Bunim 1940
Miriam Schild Bunim, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940.

Schlie 2008
Heike Schlie, „The Invention of Innovation. Zentralperspektive und Ars Nova als Positionierungen des Neuen", in: Burckhardt Dücker und Gerald Schwedler (Hrsg.), *Das Ursprüngliche und das Neue*, Münster et al. 2008, S. 227–256.

Schloen 2010
Anne Schloen, *Die Renaissance des Goldes. Gold in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien 2010.

Schmarsow 1905
August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig/Berlin 1905.

Schmeiser 2002
Leonhard Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München 2002.

Schmitt 2006
Jean-Claude Schmitt, „L'Exception corporelle. À propos de l'Assomption de Marie", in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006, S. 151–185.

Schnaase 1879
Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, (Geschichte der bildenden Künste, Bd. 8), Stuttgart 1879.

Schneider 2014
Sabine Schneider, „Die Laokoon-Debatte. Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert", in: Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1), Berlin et al. 2014, S. 68–85. DOI: 10.1515/9783110285765.68.

Schneider et al. 2011
Wolfgang C. Schneider et al. (Hrsg.), *„Videre et videri coincidunt". Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte), Münster 2011.

Scholz 1994
Hartmut Scholz, „Hans Wild und Hans Kamensetzer – Hypotheken der Ulmer und Strassburger Kunstgeschichte des Spätmittelalters", in: Jahrbuch der Berliner Museen, 36, 1994, S. 93–140

Schönberger 2004
Rolf Schönberger, „Einleitung", in: [Anonymus], *Liber de causis. Das Buch von den Ursachen*, hrsg. von Rolf Schönberger und übers. von Andreas Schönfeld, Lateinisch–Deutsch, Hamburg 2004, S. VII–XXXII.

Schöne 1933
Günther Schöne, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena. Nach den Perspektivbüchern*, (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 43), Leipzig 1933.

Schöne 1954
Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.

Schulz 2016a
Vera-Simone Schulz, „Bild, Ding, Material. Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79, 2016, S. 508–541.

Schulz 2016b
Vera-Simone Schulz, „Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's *Madonna di San Giorgio alla Costa* and Masaccio's San Giovenale triptych", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 58 (1), 2016, S. 59–93.

Schulz 2018
Vera-Simone Schulz, „Schriftgestöber und geritztes Gold. Orientalisierende Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei um 1300", in: Wilfried E. Keil et al. (Hrsg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit*, Berlin et al. 2018, S. 215–244.

Schwarz 2012
Michael V. Schwarz: „Goldgrund im Mittelalter – ‚Don't ask for the meaning, ask for the use!'", in: Agnes Husslein-Arco und Thomas Zaunschirm (Hrsg.), *Gold. Gold in der Kunst von der Antike bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2012, S. 28–37.

Scudieri/Giacomelli 2007
Magnolia Scudieri und Sara Giacomelli (Hrsg.), *Fra Giovanni Angelico. Pittore miniatore o miniatore pittore?*, Florenz 2007.

Sena Chiesa et al. 2002
Gemma Sena Chiesa et al. (Hrsg.), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, Mailand 2002.

Sevrin 1984
Jean-Marie Sevrin, „Spiritus dans les versions latines de la Bible", in: Marta Fattori und Massimo

Bianchi (Hrsg.), *Spiritus. IV Colloquio Internazionale del Lessico Intellecttuale Europeo XXXII*, Rom 1984, S. 77–91.

Shoemaker 2002
Stephen J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford et al. 2002.

Silver 2018a
Nathaniel Silver (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018.

Silver 2018b
Nathaniel Silver, „Fra Angelico, Giovanni Masi, and the Reliquaries for Santa Maria Novella", in: Ders. (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 33–39.

Silver 2018c
Nathaniel Silver, „What Alberti Saw: Fra Angelico, ‚Historia', and Dominican Florence", in: Ders. (Hrsg.), *Fra Angelico: Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 75–95.

Skaug 1983
Erling S. Skaug, „Punch Marks – What Are They Worth? Problems of Tuscan Workshop Interrelationships in the Mid-Fourteenth Century. The Ovile Master and Giovanni Da Milano", in: Henk W. van Os und Johan R. J. van Asperen de Boer (Hrsg.), *La Pittura del XIV e XV Seculo. Il Contributo dell'Analisi Tecnica alla Storia dell'Arte*, (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte), Bologna 1983, S. 253–282.

Skaug 1994
Erling S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting. With Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430*, 2 Bde., Oslo 1994.

Skaug 2008
Erling S. Skaug, „Painters, Punchers, Gilders or Goldbeaters? A Critical Survey Report of Discussions in Recent Literature about Early Italian Painting", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71 (4), 2008, S. 571–582.

Skaug 2010
Erling S. Skaug, „More Cenniniana. Technical Notes on the Origin and Purpose of ‚Il libro dell'arte'", in: *Arte Cristiana*, 98, 2010, S. 81–88.

Smith 1981
Mark A. Smith, „Getting the Big Picture in Perspectivist Optics", in: *Isis*, 72 (4), 1981, S. 568–589.

Smith 2004
A. Mark Smith, „What is the History of Medieval Optics Really About?", in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 148, 2004, S. 180–194.

Smith 2009
Richard L. Smith, *Premodern Trade in World History*, (Themes in World History), London 2009.

Smith 2014
A. Mark Smith, *From Sight to Light. The Passage from Ancient to Modern Optics*, Chicago 2014.

Smith et al. 2012
Christopher Upham Murray Smith et al., *The Animal Spirit Doctrine and the Origins of Neurophysiology*, Oxford 2012.

Spallanzani 2010
Marco Spallanzani, *Metalli islamici a Firenze nel Rinascimento*, Florenz 2010.

Speer 1994
Andreas Speer, „‚Lux est prima forma corporalis'. Lichtphysik oder Lichtmetaphysik bei Robert Grosseteste?", in: *Medioevo. Rivista di Storia della Filosofia Medievale*, 20, 1994, S. 51–76.

Speer 1996
Andreas Speer, „‚Causalitas Luminis'. Die Lehre vom ‚lumen intelligible' in Thomas' Kommentar zum Liber beati Dionysii De divinis nominibus (cap. IV, lect. 4)", in: *Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur*, 3, 1996, S. 67–88.

Speer 2006
Andreas Speer, „Is There a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Chruch of St.-Denis", in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006, S. 65–83.

Spencer 1955
John R. Spencer, „Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence", in: *The Art Bulletin*, 37 (4), 1955, S. 273–280. DOI: 10.2307/3047619.

Spengler 1918
Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit, München 1918.

Spike 1996
John T. Spike, *Fra Angelico*, New York 1996.

Spike 1997
John T. Spike, *Fra Angelico. Leben und Werk*, aus dem Englischen und Italienischen übers. von Klaudia Murmann und Barbara Geratz Matera, München 1997.

Spufford 2014
Peter Spufford, „The Provision of Stable Moneys by Florence and Venice, and North Italian Financial Innovations in the Renaissance Period", in: Peter Bernholz et al. (Hrsg.), *Explaining Monetary and Financial Innovation. A Historical Analysis*, (Financial and Monetary Policy Studies, Bd. 39), Cham et al. 2014, S. 227–251.

Stallini 2011
Sophie Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle. Une histoire sociale des formes*, (Études italiennes), Paris 2011.

Stefanacci 2020
Davide Stefanacci, „Humility as a Virtue: Oral and Visual Religious Indoctrination to Purify the Female Gender in Italy in the Early Quattrocento", in: *Signs and Society*, 8 (2), 2020, S. 220–242.

Steinberg 1987
Leo Steinberg, „‚How Shall This Be?' Reflections on Filippo Lippi's ‚Annunciation' in London, Part I", in: *Artibus et Historiae*, 8 (16), 1987, S. 25–44. DOI: 10.2307/1483298.

Steingräber 1955
Erich Steingräber, „Studien zur Florentiner Goldschmiedekunst I", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7 (2), 1955, S. 87–110.

Stephanowitz 1972
Traugott Stephanowitz, „Sinn und Unsinn des Simultanbildes", in: *Bildende Kunst*, 1972, S. 327–331.

Stoellger 2011
Philipp Stoellger und Thomas Klie (Hrsg.), *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, (HUTh 58), Tübingen 2011.

Strässle et al. 2013
Thomas Strässle et al. (Hrsg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*, Bielefeld 2013.

Straub 1984
Rolf E. Straub, „Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters", in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984.

Straus-Ernst 1917
Louise Straus-Ernst, *Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Cölner Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts*, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 202), Straßburg 1917.

Strauss 1983 [1972]
Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, hrsg. von Lorenz Dittmann, 2. erw. Aufl., München/Berlin 1983.

Strehlke 1998
Carl B. Strehlke, *Angelico*, Mailand 1998.

Strehlke 2018
Carl B. Strehlke, „Fra Angelico and Santa Maria Novella", in: Nathaniel Silver (Hrsg.), *Fra Angelico. Heaven on Earth*, Ausst.-Kat. Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Boston/London 2018, S. 57–73.

Strehlke/González Mozo 2019
Carl B. Strehlke und Ana González Mozo, *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado Madrid, London 2019.

Strobach 1998
Niko Strobach, *The Moment of Change. A Systematic History in the Philosophy of Space and Time*, Dordrecht 1998.

Strobach 2017
Niko Strobach, „Indivisible Temporal Boundaries from Aristophanes until Today“, in: *Vivarium*, 55 (1), 2017, S. 9–21.

Strzygowski 1917
Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien*, Leipzig 1917.

Strzygowski 1918
Josef Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise. Planmäßig bearbeitet von Josef Strzygowski. Unter Benützung von Aufnahmen des Architekten Thoros Thoramanian*, Bd. 1, Wien 1918.

Stuard 2006
Susan Mosher Stuard, *Gilding the Market. Luxury and Fashion in Fourteenth Century Italy*, (The Middle Ages Series), Philadelphia 2006.

Stumpel 1988
Jeroen Stumpel, „On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting”, in: *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art*, 18, S. 219–43.

Summers 2007
David Summers, *Vision, Reflection, and Desire in Western Painting*, Chapel Hill 2007.

Sylla 2021
Edith Dudley Sylla, „Infinity and continuity: Thomas Bradwardine and His Contemporaries“, in: Stewart Shapiro und Geoffrey Hellman (Hrsg.), *The History on Continua: Philosophical and Mathematical Perspectives*, Oxford 2021, S. 49–81.

Tachau 1988
Katherine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics, 1250–1345*, Leiden 1988.

Tachau 2006
Katherine H. Tachau, „Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries“, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouché (Hrsg.), *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton NJ et al. 2006, S. 336–359.

Tacke et al. 2017
Andreas Tacke et al. (Hrsg.), *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, (Artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte), Petersberg 2017.

Tamassia 2017
Marilena Tamassia (Hrsg.), *Salve Mater. L'Annunciazione di Beato Angelico a San Marco*, (Quaderni del Museo di San Marco, Nr. 1), Livorno 2017.

Tasioulas 2007
Jacqueline Tasioulas, „‚Heaven and Earth in Little Spaces‘. The Foetal Existence of Christ in Medieval Literature and Thought“, in: *Medium Ævum*, 76 (1), 2007, S. 24–48. DOI: 10.2307/43632295.

Terry 2004
Allie Terry, „A Humanist Reading of Fra Angelico's Frescoes at San Marco“, in: Liana De Girolami Cheney und John Hendrix (Hrsg.), *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature, and the Visual Arts*, New York 2004, S. 115–131.

Terry-Fritsch 2012
Allie Terry-Fritsch, „Florentine Convent as Practiced Place. Cosimo de' Medici, Fra Angelico, and the Public Library of San Marco“, in: *Medieval Encounters*, 18, 2012, S. 230–271.

Thomas 1995
Anabel Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge et al. 1995.

Thomas von Aquin Summa
Sancti Thomae de Aquino, *Summa Theologiae*, Prima Pars a Quaestione LXV ad Quaestionem LXXIV. Textum Leoninum Romae 1889 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón intruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019; Prima Pars a Quaestione CIII ad Quaestionem CXIX. Textum Leoninum Romae 1889 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo

recognovit Enrique Alarcón intruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019; Tertia Pars a Quaestione XVI ad Quaestionem XXVI. Textum Leoninum Romae 1903 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón intruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019.

Thomas von Aquin Super Evangelium S. Ioannis
Sancti Thomae de Aquino, *Super Evangelium S. Ioannis Lectura*. A Capite VII ad Caput XI. Textum Taurini 1952 editum et automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit, (Corpus Thomisticum), Fundación Tomás de Aquino 2019.

Thomsen 1984
Christian W. Thomsen, *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984.

Thrower 2008
Norman J. W. Thrower, „The Rediscovery of Ptolemy and Cartography in Renaissance Europe“, in: Ders., *Maps and Civilization. Cartography in Culture and Society*, Chicago 2008, S. 58–90.

Thunø 2002
Erik Thunø, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, (Analecta Romana Instituti Danici, Bd. 32, Supplementum. Det Danske), Rom 2002.

Trachtenberg 2019
Marvin Trachtenberg, „Perspective as Artistic Form. Optical Theory and Visual Culture from Giotto to Alberti“, in: Sven Dupré (Hrsg.), *Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics*, Turnhout 2019, S. 19–70.

Travaini 2005
Lucia Travaini, „Monete, battiloro e pittori. L’uso dell’oro nella pittura murale e i dati della cappella degli Scrovegni“, in: Giuseppe Basile (Hrsg.), *Giotto nella Cappella Scrovegni*, Rom 2005, S. 145–155.

Trempler 2006
Jörg Trempler, Rezension zu: Christian Hecht: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003, in: *ArtHis.net*, 05.03.2006. https://arthist.net/reviews/117, letzter Zugriff am 28.08.2020.

Tsuji 1990
Shigeru Tsuji, „Brunelleschi and the Camera Obscura. The Discovery of Pictorial Perspective“, in: *Art History*, 13 (3), 1990, S. 276–292.

Ubl 2010
Ralph Ubl, „Entzweiung der Malerei. Géricault um 1820“, in: *31. Magazin des Instituts für Theorie*, 14/15, S. 147–153.

Ubl/Pichler 2014
Ralph Ubl und Wolfram Pichler, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

Ueberwasser 1951
Walter Ueberwasser, „Deutsche Architekturdarstellung um das Jahr 1000“, in: Kurt Bauch (Hrsg.), *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 45–70.

Vagnetti 1980
Luigi Vagnetti, „La posizione di Filippo Brunelleschi nell’invenzione della prospettiva lineare. Precisazioni ed aggiornamenti“, in: Cristina Acidini Luchinat et al. (Hrsg.), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Bd. 1, Florenz 1980, S. 279–306.

Vasari 1568
Giorgio Vasari, *Delle Vite de’ piu eccellenti pittori scultori e architettori*, primo volume della Terza Parte, Florenz 1568.

Vasari/Nova et al. 2011
Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico*, hrsg. von Alessandro Nova et al., neu ins Deutsche übers. von Victoria Lorini, Berlin 2011.

van Velthoven 1977
Theo van Velthoven, *Gottesschau und menschliche Kreativität. Studien zur Erkenntnislehre des Nikolaus von Kues*, Leiden 1977.

Venturino 1993
Alce Venturino, *Angelicus pictor. Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, (Collana Divinitus, Bd. 1), Bologna 1993.

Verdier 1980
Philippe Verdier, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, (Conférence Albert-le-Grand), Montréal/Paris 1980.

Verdier 1991
Philippe Verdier, „Une iconographie originale du couronnement de la Vierge par la Trinité dans l'art du nord de l'Italie vers la fin du XIVe siècle et au XVe siècle", in: *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age*, 103 (1), 1991, S. 399–419.

Verdon 2015
Timothy Verdon, *Beato Angelico*, Milano 2015.

Vita Beati Dominici
Scriptores ordinis praedicatorum recensiti, notisque historicis et criticis illustrati, Tomus Primus, inchoavit R. P. F. Jacobus Quétif, absolvit R. P. F. Jacobus Échard, Paris 1719.

Vollmann-Profe 2010
Gisela Vollmann-Profe, *Mechthild von Magdeburg. Das fließende Licht der Gottheit*, Berlin 2010.

von Baum et al. 2013
Katja von Baum, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Doerner Institut & Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), *Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom „Meister der heiligen Veronika" bis Stefan Lochner*, Berlin/München 2013.

von Gladiss 1996
Almut von Gladiss, „Zur Geschichte der Tauschierkunst im islamischen Mittelalter", in: *Acta Praehistorica et Archaeologica*, 28, 1996, S. 117–145.

von Simson 1956
Otto von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture & the Medieval Concept of Order*, London 1956.

Waagen 1822
Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822.

Wackernagel 1938
Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938.

Wagner 2001
Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Wagner/Rübel 2002
Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag, (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*, Bd. 1), Berlin 2002.

Wagner et al. 2010
Monika Wagner et al. (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2010.

Wagner/Friedrich 2017
Monika Wagner und Michael Friedrich (Hrsg.), *Steine: Kulturelle Praktiken des Materialtransfers*, Berlin/Boston 2017.

Wajcman 2004
Gérard Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, (Collection Philia), Lagrasse 2004.

Walker 1983
Thomas Walker, „The Italian gold revolution of 1252. Shifting currents in the pan-Mediterraean flow of gold", in: John F. Richards (Hrsg.), *Precious Metals in the Later Medieval and Early Modern Worlds*, Durham NC 1983, S. 29–52.

Wallace 1959
William A. Wallace, *The Scientific Methodology of Theodoric of Freiberg*, Fribourg 1959.

Watson 1967
Andrew M. Watson, „Back to Gold – and Silver", in: *The Economic History Review*, 20 (1), 1967, S. 1–34. DOI: 10.1111/j.1468-0289.1967.tb00120.x.

Wedepohl 2003
Karl H. Wedepohl, *Glas in Antike und Mittelalter. Geschichte eines Werkstoffs*, Stuttgart 2003.

Weiger 2021
Katharina Weiger, *Studien zu einer Kreuzigung im Louvre. Malerei nach Giotto in Unteritalien und Kunst am Anjou-Hof*, Heidelberg 2021.

Weinryb 2013
Ittai Weinryb, „Living Matter. Materiality, Maker, and Ornament in the Middle Ages“, in: *Gesta*, 52 (2), 2013, S. 113–132.

Wenderholm 2005
Iris Wenderholm, „Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrundes“, in: Stefan Weppelmann (Hrsg.), *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2005, S. 100–113.

Wenderholm 2014
Iris Wenderholm, „Himmel und Goldgrund. Konkurrierende Systeme in der Malerei um 1500“, in: Joris van Gastel et al. (Hrsg.), *Paragone als Mitstreit*, (Actus et Imago, Bd. 11), Berlin 2014, S. 119–140.

Wenderholm 2021
Iris Wenderholm (Hrsg.), *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin/Boston 2021.

Wenzel 1993
Horst Wenzel, „Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild“, in: Claudia Opitz et al. (Hrsg.), *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert*, Zürich 1993, S. 23–52.

Whidden 2014
David L. Whidden, *Christ the Light. The Theology of Light and Illumination in Thomas Aquinas*, (Emerging Scholars), Minneapolis MN 2014.

White 1957
John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957.

Wickhoff 1912 [1895]
Max Dvořák (Hrsg.), *Die Schriften Franz Wickhoffs*, Bd. 3: Römische Kunst. Die Wiener Genesis, Berlin 1912.

Wieland 1985
Georg Wieland, „Plato oder Aristoteles? Überlegungen zur Aristoteles-Rezeption des lateinischen Mittelalters“, in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 47 (4), 1985, S. 605–630.

Williamson 2004
Beth A. Williamson, „Altarpieces, Liturgy, and Devotion“, in: *Speculum*, 79 (2), 2004, S. 341–406.

Williamson 2009
Beth A. Williamson, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination & Reception, c. 1340–1400*, (Bristol Studies in Medieval Culture), Woodbridge 2009.

Wirth 2000
Jean Wirth, „Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient“, in: Cécile Dupeux et al. (Hrsg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, Ausst.-Kat. Bernisches Historisches Museum und Musée de l'Oeuvre Notre-Dame Strassburg, München 2000, S. 28–37.

Wölfflin 1915
Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, (Quellen zur Geschichte der Kunstgeschichte), München 1915.

Wollheim 1980
Richard Wollheim, „Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation“, in: Ders., *Art and Its Objects. With Six Supplementary Essays*, Cambridge 1980, S. 137–151.

Wollheim 1998
Richard Wollheim, „On Pictorial Representation“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (3), 1998, S. 217–226.

Wood 1991
Christopher S. Wood, „Introduction“, in: Ders., *Perspective as Symbolic Form. Erwin Panofsky*, übers. von Christopher S. Wood, New York 1991, S. 7–24.

Wood 2010
Christopher S. Wood, „Das Bild ist immer schon Plural“, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hrsg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, (Reimer Bild + Bild, Bd. 1), Berlin 2010, S. 87–110.

Wolf 1998
Gerhard Wolf, „‚Arte superficiem illam fontis amplecti'. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei", in: Christine Göttler et al. (Hrsg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 11–39.

Wolf 2002
Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

Wulff 1907
Oskar Wulff, „Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance", in: Heinrich Weizsäcker et al. (Hrsg.), *Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, Leipzig 1907, S. 1–40.

Yiu 2005
Yvonne Yiu, „The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts", in: *Early Science and Medicine*, 10 (2), 2005, S. 187–210.

Zaloscer 1969
Hilde Zaloscer, *Vom Mumienbildnis zur Ikone*, Wiesbaden 1969.

Zaunschirm 2012
Thomas Zaunschirm, „Die Erfindung des Goldgrundes", in: Agnes Husslein-Arco und ders. (Hrsg.), *Gold. Gold in der Kunst von der Antike bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2012, S. 10–27.

Zekl 1990
Hans Günter Zekl, *Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Eine Interpretation von „Physik", [Delta] 1–5*, (Paradeigmata, Bd. 10), Hamburg 1990.

Zorach 1999
Rebecca Zorach, „Everything Swims with Excess. Gold and Its Fashioning in Sixteenth-Century France", in: *Anthropology and Aesthetics*, 36, 1999, S. 125–137.

Zorach 2011
Rebecca Zorach, *The Passionate Triangle*, Chicago IL 2011.

Zorach/Phillips 2016
Rebecca Zorach und Michael W. Phillips Jr., *Gold. Nature and Culture*, (Earth Series), London 2016.

Zuccari 2008
Alessandro Zuccari (Hrsg.), *Angelicus Pictor: Ricerche e Interpretazioni sul Beato Angelico*, Mailand 2008.

Zuccari et al. 2009
Alessandro Zuccari et al. (Hrsg.), *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*, Ausst.-Kat. Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, Rom 2009.

Bildnachweise

Titelbild Dank, Abb. 66: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders; Public Domain Mark 1.0

Abb. 1, 2, 63, 77, 78: © 2022. Photo Scala, Florence

Titelbild Prolegomena, Abb. 14, Titelbild Kap. 6, Abb. 61, 68, 83: © Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi

Titelbild „Historiographie und Ikonographie“: © Estate of James Lee Byars, Foto mit freundlicher Genehmigung der Vanhaerents Art Collection

Titelbild „Material, Technik, Form, Funktion“: © Roni Horn, Foto: Satoshi Nagare

Abb. 3a–b: Mit freundlicher Genehmigung von Kristofer Ganer Skaug

Abb. 4, Titelbild Teil II, Abb. 24, 25, 29, 31–33, 53, 59: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado

Abb. 5, 6, 18, Titelbild Kap. 5, Abb. 56, 57: Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze

Abb. 7, 8: © The Elisabeth Severance Prentiss Collection

Titelbild Teil I, Abb. 22: © The Alana Collection, mit freundlicher Genehmigung von Antonia Dittborn Bellalta

Titelbild Kap. 1, Abb. 9–11, 13, 23, Titelbild Kap. 3, Abb. 41: © The State Hermitage Museum. Foto: Vladimir Terebenin

Abb. 15a–15f, Abb. 16, 17a–b, 19, Titelbild Kap. 4, Abb. 48–50, 62, 67, 69a–b, 76: Gregor von Kerssenbrock-Krosigk

Abb. 20: © MiC – Musei Reali, Galleria Sabauda

Abb. 21a–b, 80: Verfasserin

Titelbild Kap. 2, Abb. 26, 27: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado

Abb. 28: © Opera della Metropolitana di Siena, Fototeca

Abb. 30: © Bridgeman Images

Abb. 34: © Paolo Tosi – ARTOTHEK

Abb. 35: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Abb. 38: © akg-images / Rabatti & Domingie

Abb. 39: Su concessione del Ministero della Cultura Pinacoteca Nazionale di Siena. Foto archivio Pinacoteca Nazionale di Siena

Abb. 42, 45: © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Roberto Sigismondi

Abb. 43, 44, 60: © National Gallery Picture Library

Abb. 46: Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze, Foto: Nicolò Orsi Battaglini

Abb. 47: © Ralph Lieberman

Abb. 51: Mit freundlicher Genehmigung von Nicolò Orsi Battaglini

Abb. 52, 54, 55, 58, Abb. zum Quellen- und Literaturverzeichnis: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski

Abb. 64: © Ufficio Patrimonio culturale dell'AUSL Toscana Centro

Abb. 65: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Abb. 70: © Biblioteca Nazionale Firenze

Abb. 71–73: © Biblioteca Nazionale Marciana

Abb. 74: © The British Library

Abb. 75: © Bayerische Staatsbibliothek

Abb. 79: © Museo della Città di Narni in Palazzo Eroli / Foto: Paola Samaritani

Abb. 81: © bpk / Scala – Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali

Abb. 82: Public Domain Mark 1.0